



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA
IZTAPALAPA

División de Ciencias Sociales y Humanidades

Hacia un nuevo imaginario.
Personajes femeninos en la narrativa de Laura Méndez de
Cuenca

Tesis que para obtener el grado de
Maestro en Humanidades (Literatura)

presenta:

Víctor Hugo Amaro Gutiérrez

Directora de Tesis:

Dra. Ana Rosa Domenella Amadio

Lectores:

Dra. Leticia Mora Perdomo

Dr. Miguel Ángel Vásquez Meléndez

México, DF. Abril de 2011

Índice

Introducción	5
Capítulo I. Palabras que hieren el silencio. Re-configurando el lenguaje y la escritura. Laura Méndez de Cuenca: escritora de entre siglos, XIX y XX, en México	
1.1 De entre las sombras. Profesionalización del oficio de escritora	16
1.2 Una dama de hierro. Breve semblanza biobibliográfica de Laura Méndez de Cuenca	31
Capítulo II. <i>Mater libertas, Mater terribilis, Mater dolorosa</i> . (Re)visión de la figura materna en tres cuentos de <i>Simplezas</i> (1910): “Heroína de Miedo”, “La Venta del Chivo Prieto” y “La tanda”	
2.1 Ansias de libertad o la paradoja de la mujer en “Heroína de miedo”	39
2.2 La otra cara de la moneda. Perversión de la maternidad en “La Venta del Chivo Prieto”	66
2.3 Ángel del hogar o ¿la pobreza como destino? “La tanda” como otro ideal o modelo de maternidad	80
Capítulo III. <i>El espejo de Amarilis</i> . Una pintura de la sociedad mexicana de entre siglos (XIX y XX)	
3.1 Viudas: entre pobreza, (mala) educación y fe	99
3.2 Clara e Inés Mendoza: ¿Infancia es destino?	102
3.3 La mirada naturalista	110
3.4 A manera de epílogo. El espejo y su significado	116
Conclusiones: Hacia un nuevo imaginario femenino	118
Bibliografía	124

*Hablo la lengua de los conquistadores
pero digo lo opuesto de lo que ellos dicen.*

Cristina Peri-Rossi

Madre, la huella que has dejado reclama algún destino.

No me gusta ni coser ni bordar.

Me gustan las palabras.

*Cuando tú las dices y cuando ella habla y habla
y tú te vas enamorando despacito de ese dibujo frágil que sale de su boca.*

Así bordar sí.

Elena de la Aldea y Graciela Rahman. “Los juegos de Alicia”

Introducción

Alguna vez Julio Castillo, director teatral mexicano, se refería a la puesta en escena como: “un acto de amor.” Me parece que lo mismo sucede con la relación que se establece entre un investigador y su objeto de estudio. Desde el inicio de la primera lectura, esta relación entre el texto, quien lo concibe y quien lo analiza llega incluso a ser, en algunos casos, casi simbiótica. Mi interés por estudiar la literatura escrita por mujeres va en ese sentido.

A partir del conocimiento de las dificultades que las mujeres enfrentan para ser reconocidas dentro de un canon dominado por la visión de un género que se instaure como dominante (el masculino) y la obra de Laura Méndez de Cuenca (narrativa, poesía, crónica, etc.) me interesó adentrarme en la forma en que las escritoras, principalmente la mencionada Méndez de Cuenca, realizan esfuerzos para insertarse dentro de imaginarios sociales y de escritura¹ con la intención de manifestar a las lectoras (lectores) su visión de lo que les rodea de forma particular y a la vez diferenciada. Ya que, en el sentido de una propuesta bajtiniana, mi reconocimiento en el “otro” me da significado a mí y a mis acciones.

En esta misma línea de reflexión, Raquel Olea (en Corbatta, 2002) propone un feminismo de la diferencia que se preocupe no sólo en una participación mayor de las mujeres dentro de la sociedad, sino en la puesta en marcha de prácticas y producciones culturales y simbólicas propias para construir una subjetividad socio-cultural desde un punto de vista femenino diferente y legitimado en su diferencia. Este proceso no debe circunscribirse exclusivamente a los movimientos femeninos o feministas, sino que debe extenderse hacia todos los sectores de la sociedad y a los discursos críticos que de ella

¹ Es decir, como construcciones culturales propias para cada género en este caso.

emanan (incluyendo el masculino). En este sentido, si la intención de algunos movimientos feministas es la búsqueda de igualdad dentro de las diferencias (que están presentes), considero que más que intentar frenar u obstaculizar a quienes se interesen por comprender, en principio, y apoyar su causa, lo ideal sería abrirse a la pluralidad de perspectivas sobre el problema de la mujer.

Ser parte del género que se autodenomina universal a través de la historia, me permite participar de primera mano en las estructuras de pensamiento que permean su ideología y contrastarlas-ponerlas en diálogo con las de la mujer, reflejadas a través de la obra artística, y a partir de ahí llegar a conclusiones que coadyuven, en la medida de lo posible, a entender la escritura femenina y su uso como vehículo de conformación de un imaginario propio. Mirar desde ambos lados de la moneda, permite abarcar, si no la totalidad, sí un espectro más amplio del fenómeno por analizar, mismo que, como señalé líneas arriba, ya no queda enmarcado dentro de una mirada focalizada en una sola dirección, sino que intenta inscribirse dentro de una pluralidad de perspectivas donde quepan diferentes visiones surgidas de otras realidades sociales, culturales, étnicas, ideológicas y de género.

Recuperar las huellas de la literatura hecha por mujeres es parte de un proyecto de largo alcance que me propongo realizar a mediano plazo: poner en la mesa de diálogo la importancia de la escritura de las mujeres en nuestro país (aún cuestionada por ciertos sectores de la crítica) y sacar a la luz nuevas formas de ver y ejercer la escritura; además de desmitificar la idea de que la buena literatura hecha por mujeres es una especie de “garbanzo de a libra” que sólo aparece como producto del genio (Sor Juana como ejemplo paradigmático) y no como un continuo que surge desde la manera en que las

mujeres acceden al lenguaje, posteriormente a la letra, hasta la creación literaria propia y el reconocimiento de su labor en el campo de la escritura ya como autoras profesionales. En este sentido está estructurada la presente investigación.

En el primer capítulo se traza una línea que va desde las primeras formas de acercamiento al lenguaje por parte de las mujeres hasta la profesionalización de la escritora y la afirmación de la autoría femenina. En éste, se analiza la forma cómo el lenguaje se convierte en vehículo que sirve de empoderamiento para el género masculino al denotar formas de comportamiento para los seres subalternos a él. Como siguiente paso, la escritura afianza los discursos en el poder relegando el femenino (en este caso particular) al silencio o en su defecto a expresarse en los mismos términos que el de los hombres; a partir de estas limitantes, las mujeres logran reconfigurar tanto el lenguaje como la escritura por medio de la obra artística principalmente. Este proceso culmina con el surgimiento de las escritoras profesionales como autoras de una literatura propia, diferente a la masculina, ejemplificada en la vida y obra de Laura Méndez de Cuenca.

En el segundo capítulo se analiza la narrativa de Laura Méndez a partir de una selección de sus cuentos cuya temática gira en torno a la maternidad: “La Venta del Chivo Prieto”, “Heroína de miedo”, “La tanda” y algunas referencias a “La Gobernadora”, todos del libro *Simplezas* (1910). ¿Por qué elegir la maternidad de entre todas las formas simbólicas de comportamiento femenino? Porque en este estereotipo se concentran por completo las asignaciones de género impuestas a las mujeres. La imagen materna, con sus fallas y aciertos, permite a la escritora poner en entredicho la visión patriarcal del deber ser femenino e iniciar los primeros acercamientos hacia el imaginario propio.

En el último capítulo el análisis se centra en los personajes femeninos que

representan tipos de comportamiento específicos y cómo influyen en las acciones y la vida, a partir de las relaciones que establecen con él, de Julián Suárez del Olmo protagonista de la novela *El espejo de Amarilis* (1902). Desde las viudas hasta las casadas, la gama de mujeres que presenta Laura Méndez de Cuenca en la novela enfatizan las ideas de la escritora, la educación femenina principalmente, al mismo tiempo que consolida su percepción del entorno que le rodea, acentúa sus críticas a la sociedad de su tiempo, confirma su formación ilustrada y positivista y concluye por apuntalar su discurso social y de escritura realista. Con esta obra, Laura Méndez de Cuenca se inserta dentro del imaginario social y del canon de escritura de su época (a pesar de no haber sido apreciada como creadora en su tiempo) y ayuda a establecer las condiciones para el surgimiento de nuevas generaciones de escritoras en el país.

En resumen, a través del estudio de su mundo narrativo es posible rastrear la intención de la autora de cambiar el estado de las cosas, de trazar marcas de su pensamiento y visión de mundo², además de la propuesta de un cambio futuro en las condiciones de vida de las mujeres en México. La intención es ésta, el trabajo comienza.

² Entendida en el término que le asigna Lucien Goldmann como: “el conjunto de aspiraciones, de los sentimientos y de las ideas que reúnen a los miembros de un grupo y los oponen a los demás grupos” (en Negrín, 122) que representan una respuesta global y unificada a una situación histórica particular. Si bien la visión de mundo se individualiza según las experiencias propias de cada integrante del grupo, solamente por medio de éste se remarcan las diferencias con los otros grupos.

Siguiendo esta idea, la obra literaria no reproduce la realidad o un equivalente de ella, sino que reproduce una forma de ver, entender y enfrentar al mundo desde la pertenencia al grupo específico de las autoras. Entonces: “La visión del mundo funciona como matriz o esquema estructural cuya ‘actualización’ literaria puede adoptar realizaciones concretas muy diversas. Por ello, obras muy diferentes entre sí en el plano de sus contenidos pueden ser articuladas por la misma visión de mundo” (Altamirano y Sarlo, 153).

Capítulo I. Palabras que hieren el silencio. Re-configurando el lenguaje y la escritura.

Laura Méndez de Cuenca: escritora de entre siglos, XIX y XX, en México

El problema del lenguaje atraviesa por múltiples momentos de la historia; distintas y muy variadas concepciones acerca de este fenómeno son motivo de teorización en el tiempo.³ Sin embargo, por razones de espacio y por no ser este el tema que me ocupa, sólo me concentraré en aquellas que me parece dejan ver con mayor claridad el uso del lenguaje por parte del hombre:⁴ la concepción idealista desde donde parte la idea de la relación entre lenguaje y ser, y la concepción materialista según la cual el lenguaje se convierte en vehículo de cambio, especialmente económico-social.

Desde la perspectiva clásica del idealismo los primeros acercamientos al problema del lenguaje apuntan a una dualidad indisoluble entre lenguaje y ser, palabra y sentido, donde el primero es parte constitutiva y constituyente de la cosa (el ser). La palabra se convierte en portadora de la esencia de lo que nombra⁵, en elemento mágico de propiedad; quien posee el nombre y sabe cómo manejarlo posee al objeto, se apropia de él y de sus poderes.⁶ Esta particularidad descansa en el supuesto de que el mundo y las cosas son una realidad única y responden a una sola causalidad que suprime la particularidad de las segundas hasta construir una universalidad por medio de un elemento único de cohesión: el lenguaje. El concepto griego primitivo del *logos*, que aún se asemeja a la idea de divinidad (unidad y permanencia de la palabra), conserva su facultad para nombrar y denotar, además

³ Para una explicación más amplia sobre las diversas posturas de la filosofía del lenguaje, ver Cassirer (1971).

⁴ Entendido como género sexual y también como el autoasignado universal de género humano.

⁵ En un sentido amplio. Lo que es más, determina la vida y el destino del portador del nombre. Desde una perspectiva literaria, así lo propone Margo Glantz: “Antes de llevar a un niño a bautizar (o al registro civil si sus padres son ateos) hay que pensar cuidadosamente en el nombre que llevará y evitar los peligros que su denominación convoque” (1980, 19).

⁶ La relación de posesión del nombre, y por consiguiente de la cosa nombrada, servirá de fundamento para la creación de una ideología andrologocéntrica, que encasilla a todos aquellos que ve como “otros”, entre ellos a la mujer, a determinadas formas de habla y comportamiento.

de su preeminencia anterior a aquello que designa (Cassirer, 63-65) y es, además, utilizado por quienes detentan el poder como vehículo denotativo de las cosas que existen en el mundo.

La palabra (la idea) no sólo funciona como abstracción de categorías genéricas amplias de elementos unificados en un sólo concepto –los denominados universales– tales como “blancura” “feminidad”, “virilidad”, etc. (Amorós, 31), sino que son portadoras de significados y asignan propiedades particulares para cada cosa nombrada desde una perspectiva ideológico-cultural establecida como dominante: “Aplicada a la mujer, esta corriente es nominalista:⁷ la categoría ‘mujer’ es apenas una ficción, sólo un nombre” (Gabriela Castellanos, 44), un nombre sí, pero asignado por un “uno” que se pretende único, universal y autoformado:

[El hombre] carece no sólo de padre, sino de madre: ha nacido *more hobbesiano*, como los hongos, emergiendo ya adulto de la tierra. A la <<ilusión de autogénesis>> de este sujeto masculino se ha referido asimismo Luce Irigaray. Es el sujeto autoconstituyente, que fitcheanamente se pone a sí mismo y pone al mundo como el no-yo; la sustancia-sujeto hegeliana, concebida como absoluto que se autoinstituye en fundamento de sí misma y de todo lo demás. En suma, el sujeto inverosímil que criticaran los hermeneutas de la sospecha como Nietzsche y Freud. El sujeto iniciático es, pues, un sujeto desmadrado, en el doble sentido de sujeto salido de madre y sujeto sin madre, inengendrado y generador absoluto de sentido (Amorós, 21).⁸

⁷ Para entender de manera más amplia la oposición entre universales y nominalistas, ver Mirabell Guerin (2007), Ben (2006) y Amorós (2000), entre otros.

⁸ Aunque la idea de “sujeto iniciático” nace de las sociedades primigenias, su aplicación se da tanto en este tipo de sociedades, como en la *polis* griega e incluso en las sociedades modernas (Amorós, 22).

A partir de esta concepción del lenguaje surge durante la Ilustración⁹ el sujeto universal masculino (blanco, occidental, europeo y civilizado) quien se apropia del lenguaje y de su potencial denotativo para transformarlo en herramienta de poder:

La pregunta pertinente sería: ¿Quién establece el código y quién lo entiende? ¿Quién impone el criterio valorativo? *¿Quién, en fin, es el que habla?* No es la mujer, precisamente, la que habla ni la que ha hablado de sí; no es la mujer la que ha manejado el Logos, ni siquiera en la edad de la razón; no es la mujer la que se ha representado a sí misma, la que se ha asignado <<su sitio>>. Otros han hablado por ella. Tales discursos no van dirigidos siquiera a ella, sino a través de ella y a pesar de ella.

Es justamente [...] *la capacidad de hablar por alguien y la posibilidad de señalar sitios a otros* lo que caracteriza al patriarcado como sistema de dominación (Molina Petit, 26).¹⁰

En el movimiento que va de lo universal a lo particular se inscribe la aparente contradicción del lenguaje masculino, construido desde la particularidad de un ser que se autodetermina y se constituye como universal, denominando a los “otros” alternos según su propia concepción del mundo. Y es también aquí donde entran en juego las relaciones entre ambas formas de acceder y utilizar al lenguaje: la masculina y la femenina.¹¹

A partir de un nominalismo que construye significados, el hombre, en una situación de empoderamiento, instituye un lenguaje que se pretende universal, clasifica y da sentido

⁹ Si bien las mujeres fueron excluidas del proceso ilustrado, evidentemente esto no sucedió así en todos los casos y aún hubo mucha participación tanto de hombres como mujeres que lucharon por lograr la idea de igualdad y progreso. Pensadores como Benito Jerónimo Feijoo, Poullain de la Barre y Mary Wollstonecraft, esta última considerada madre del feminismo moderno, se oponían a las razones de la razón (Estrada Esparza-Izquierdo Campos, 61-66). Por ejemplo, Wollstonecraft en su libro *Thoughts on the Education of Daughters* (*Consideraciones sobre la educación de las hijas*, 1787) se opone a las ideas de Rousseau, manifestadas en su *Emilio o De la educación* (1762), al considerar que a las niñas se les debe enseñar a pensar y no sólo a ser un mero objeto de adorno (Virgili, 118). El tema es por demás amplio e interesante, para conocer más sobre el mismo, ver los trabajos ya citados de Estrada Esparza-Izquierdo Campos (2010), Amorós (2000), Molina Petit (1994), Virgili (1992) y Tomalin (1992).

¹⁰ Las cursivas son de la autora.

¹¹ Si se va más allá de las ideas expuestas, el lenguaje no sólo no es un hecho predeterminado, sino que es una construcción cultural. Para Marta Lamas, el género (y el lenguaje) son una simbolización universal y abstracta, ya que mujeres y hombres no son reflejo de la realidad natural, sino que devienen símbolos de un proceso histórico-cultural que tiene su base en el pensamiento racional (328-353).

a las cosas y los seres¹² dentro del marco de una cultura logocéntrica¹³ dominada por él; todo aquel ser humano que no es parte de este grupo está obligado a utilizar el lenguaje en los mismos términos ya predispuestos: “Lo sabemos bien, la cuestión radica en la universalidad. La humanidad es masculina” (Valenzuela, 20).

A partir de este impuesto universalismo los individuos marginales al poder (mujeres, indígenas, de raza negra, homosexuales, entre otros) acceden al lenguaje; sin embargo, dentro de esta dinámica, éstos últimos realizan el mismo procedimiento en sentido inverso: partiendo del supuesto universal se conforma una nueva nominación que nombra desde una perspectiva diferente y propia a partir de su transformación.

Para la filosofía marxista del lenguaje, éste no es una idea preestablecida de antemano, sino una materia transformable por medio de la fuerza de trabajo impulsando así los cambios en lo económico y social. Según Volóshinov, la generación de sentido del lenguaje pasa por la concepción de un horizonte valorativo propio en un grupo social determinado y la ampliación de las bases económicas (no será el mismo uso del lenguaje en un campesino que en un burgués, por ejemplo). Este procedimiento se lleva a cabo dialécticamente y se refleja dentro del proceso generativo del lenguaje donde un sentido

¹² Para ejemplificar esta idea, sigo a Simone de Beauvoir. Para esta teórica, en el nominalismo surgido de la Ilustración y del racionalismo, como en Lamas, los nombres asignados corresponden a criterios de poder arbitrarios sin que tengan que ver con su esencia, entendida como lo que conforma a los seres: “las mujeres son aquellos seres humanos que reciben el arbitrariamente el nombre de mujer” (I, 48).

¹³ Esto es, el rasgo que caracteriza a las teorías clásicas del lenguaje, basadas en el *logos*, y a la literatura occidental basada en ésta filosofía. El logocentrismo separa la realidad del lenguaje, convirtiendo a éste en una entidad ideal que lo da a conocer al reflejarlo en el exterior. La hipótesis logocéntrica afirma la autonomía y centralidad del lenguaje y, por lo mismo, del sujeto hablante, de tal forma que éste (el sujeto) cree y piensa en que él es el centro del universo del discurso, el origen y la causa de su palabra; así, la ontología y el discurso se vuelven, prácticamente, uno sólo: “el logos dice el ser, nombra lo real, encarnándolo, en su voz” (Picado, 156). De aquí entonces, que el hombre, como detentador del lenguaje, se convierta en centro de lo universal, abriendo paso al andrologocentrismo: un lenguaje ya no sólo único, sino masculino *per se*.

nuevo se revela en el viejo al contraponerse, reestructurando el significado para surgir diferente (170). Así, se cancela de manera definitiva el estatuto de idealidad del lenguaje transformándolo en materia: de ser espíritu se convierte en forma; en *praxis* a partir de la cual su función se centra en la producción de sujetos históricos, sociales y políticos diferenciados, e incluso opuestos, a las clases dominantes (Penelas, 1).

A partir de esta idea, las mujeres reconfiguran y configuran un lenguaje por medio del cual se expresa la dialéctica de sus relaciones con el otro masculino principalmente. Éste se convierte en acción de donde emerge una conciencia social, histórica, política, etc., y también en forma moldeable y modificable con la cual realizan su proceso escritural.

Si el lenguaje encuentra su expresión en la obra escrita, y ésta es vehículo portador de significados, ¿cómo y desde dónde pronuncian su discurso las mujeres?

Históricamente a la mujer se le ha asignado un lugar específico de posición en el mundo (el hogar y el cuerpo como elementos principales); a partir de estos espacios escribe su voz. El punto de enunciación¹⁴ de las mujeres proviene de aquí y a través de él entran en diálogo con los postulados andrologocéntricos de pretensión universal:

[De] sujeto de la sujeción, pasando por ser sujeto del enunciado, la mujer está llegando por fin en los albores del tercer milenio a ocupar el lugar que le corresponde en tanto sujeto de la enunciación. [...] En nuestra recientemente conquistada capacidad como sujetos enunciantes estamos por fin diciendo nuestras oscuras verdades para develar aquello que permanecía oculto a la sombra del logos masculino (Valenzuela, 18).

¹⁴ Ese estar aquí y ahora que propone Benveniste para el discurso. Según este teórico, el discurso es la puesta en acción del lenguaje y éste es constituido por la subjetividad del hablante: "Es en el lenguaje como el hombre [la mujer] se constituye como sujeto; porque el sólo funda en realidad, en su realidad que es la realidad que es la del ser, el concepto de ego" (180).

Partiendo del análisis general de la metáfora¹⁵ en la escritura hecha por mujeres, las diferencias entre discurso femenino y masculino se enfatizan.

Antes de continuar, una aclaración: las marcas de escritura de las mujeres no se aprecian sólo en el ámbito sintáctico; el hecho de que haya un predominio de adjetivos, artículos, nombres, catalogados como femeninos no significa que por esa razón la escritura se deba clasificar como de mujeres; esto responde más al sentido de creación de la obra (como técnica de escritura) que a una marca particular del género. Pensar en que una estructura sintáctica dominada por estos elementos es un reflejo de lo femenino se acerca a un esencialismo biologista rebasado. Las marcas de escritura de las mujeres se encuentran, particularmente, en el ámbito semántico:

Las escritoras hemos aguzado nuestra percepción de la palabra, sobre todo en relación con su carga semántica, que en ocasiones puede resultar tan letal como un arma. Podríamos pensar en el lenguaje como un arma blanca de doble filo que vamos aprendiendo a usar en toda su potencialidad. No es un arma de combate contra el otro género sino más bien un buril que esgrimimos para irnos tallando una vez más [...]. Contra las limitaciones impuestas por aquello que al nombrarnos nos encasilla, invisibiliza o peyoriza, vamos descubriendo nuestra capacidad de nombrarnos con palabras propias, invirtiéndoles la carga a dichas palabras y a las palabras dichas para que se vuelvan liberadoras.

Reconocer la carga –más relacionada con el valor connotativo que con el denotativo- resulta tarea esencial ahora que estamos logrando hacer escuchar nuestra voz en el discurso de las naciones (Valenzuela, 18-19).

El proceso de re-configuración del lenguaje (artístico y el que no lo es) encuentra otros asideros. A pesar de que Hugo Friedrich en su libro *Estructura de la lírica moderna. De Baudelaire hasta nuestros días* (1959) sostenga que el lenguaje poético debe alejarse lo más posible de la referencialidad de las cosas para lograr un efecto artístico, en el caso de la

¹⁵ Aquí entendida en el sentido que le asigna Weinrich de que todo lenguaje puede ser apprehendido como una gran metáfora; en consecuencia, incluso los textos prosaicos pueden ser leídos igualmente como una metáfora extensa dentro de un contexto socio-histórico específico (404-438).

escritura femenina este fenómeno también es resignificado.

Al estar impuestas a modelos de conducta y lugares específicos de residencia, las mujeres, como ya he mencionado, utilizan aquellos que les son más cercanos, la escritura se crea a partir del cuerpo y el hogar, de lo íntimo y de lo que les es próximo;¹⁶ las escritoras no se alejan del referente universal masculino, al contrario, lo trastocan cambiándole el sentido asignado originalmente. El cuerpo, el hogar, el nombre que antes eran, y son, utilizados para asignar denotaciones propias para las mujeres se invierten, mejor, se subvierten a través del lenguaje y la escritura: “La historia de las mujeres puede ser vista como la lucha constante por redefinir, por sí mismas, los ámbitos en los cuales las ha ubicado la sociedad patriarcal. Lo público y lo privado, lo político y lo doméstico planteados como territorios diferentes y hasta opuestos, son flexibilizados, mezclados, yuxtapuestos, en la escritura femenina” (Lorenzano, 55).

Este nuevo lenguaje no es un proceso natural ya dado (esto significaría repetir las marcas previas), al contrario, exige de las escritoras que lo construyan con base en la técnica y el dominio del mismo, en la diferencia y el cambio de sentido; como afirma Reina Roffé, escritora:

En el supuesto caso de que la mujer sea el Otro, aquello “que es imposible decir”, y en relación con el lenguaje, ese “no todo puede decirse”; y si lo femenino resulta un devenir siempre en movimiento, un género en busca de identidad y de letra para designar esa identidad, creo que hoy día toda mujer que escribe debe trabajar literariamente estas alternativas, ya sea para confirmarlas o rebatirlas, y dar un paso más en el deseo que sustenta de por sí la escritura: la integración de la palabra mirada desde otro lugar pero con estrategias distintas para contar ésta, la “otra” historia (16-17).

Así, este “proceso para decir las cosas” (Liera, 230) recorre desde la oralidad, la

¹⁶ Nuevamente habrá que resaltar que utilizo estos términos no en el sentido de un esencialismo biologista, sino en el sentido de que el cuerpo, sobre todo, es una herramienta de la escritura, no su determinación.

aprehensión del lenguaje, hasta la escritura; de la correspondencia, la participación en revistas y el periodismo hasta la creación de obras literarias, en el apretado viaje de las mujeres: “A través del reino de la palabra” (Valenzuela, 18).

1.1 De entre las sombras. Profesionalización del oficio de escritora

Escribir lleva consigo una carga de pensamiento propio (idea), social (ideología)¹⁷ y de pertenencia a determinado grupo (imaginario colectivo: social, de raza o de género), implica un acto ético de comprensión para mí y para el otro, con base en mis valores y los ajenos (Bubnova, 13-26), involucra a toda una serie social, cultural, económica, política, y reafirma mi posición en el mundo, al mismo tiempo que la relación con el (los) otro(s): “La escritura tiene diversos propósitos. Se escribe para llegar a quiénes no pueden escucharnos de viva voz, para dejar constancia de las ideas y los hechos, para expresar las emociones y sentimientos, para construir una identidad pública” (Infante Vargas 2008, 69).¹⁸

A partir de la lectura, la redacción de cartas, diarios personales, artículos de prensa, la edición de revistas (de tema netamente femenino y de interés general), la creación literaria, etc., hasta apuntalar la imagen y presencia de la “mujer de letras” (Bolufer Peruga

¹⁷ Ideología entendida como la relación imaginaria o simbólica que establecen los individuos con la condiciones y representaciones del mundo, la naturaleza y el orden social que les rodea; en este sentido, las ideologías cumplen la tarea de convertirse en concepciones de mundo que se adentran en la vida práctica de los seres humanos y son capaces de inspirar la *praxis* social (o los cambios en ella) y de construir imaginarios sociales y particulares (Castro-Gómez, s/p y Yedra, 91).

¹⁸ En un sentido similar se manifiesta Rosario Ferré: “En mi caso, escribir es una voluntad a la vez constructiva y destructiva; una posibilidad de crecimiento y de cambio. Escribo para edificarme palabra a palabra; para disipar mi terror a la inexistencia, como rostro humano que habla” (13).

(a, s/p), por principio y de la escritora profesional, posteriormente,¹⁹ este proceso recorre un largo camino hasta consolidar la escritura de la mujer ya no como mero divertimento o cosa curiosa (según la visión de la crítica masculina), sino como una auténtica creación artística y cultural. Ahora bien este recorrido tiene un extenso trayecto iniciado desde la antigüedad clásica, con la poesía de Safo, hasta nuestros días, con el amplio número de escritoras actuales, así que por motivos del trabajo me concentraré en el período particular de tiempo al que pertenece la escritora en estudio: el siglo XIX (donde se va forjando el proceso de formación) y el primer tercio del XX mexicano (donde se pueden apreciar los cimientos de consolidación de este movimiento), sin dejar de mencionar aquellas épocas que influyen también en el multicitado proceso.

El acceso a la escritura por parte de las mujeres: “se vincula con prácticas que hasta ahora habían sido ignoradas” (Infante Vargas 2008, 73). Mismas que tienen que ver con los géneros literarios considerados como no canónicos hasta no hace mucho tiempo (la redacción de cartas, diarios íntimos y recetarios de cocina), así como con los espacios que desde la segunda mitad del XVI brindan oportunidad a las mujeres

¹⁹ La diferencia sustancial entre los términos “mujer de letras” y “escritora profesional” radica en que el primero se aplica hacia finales del siglo XVIII y todo el siglo XIX para designar a un grupo más amplio de mujeres con acceso a la escritura (monjas, mujeres de clase alta, media y baja, institutrices y maestras, etc.) que los de “escritora” e “intelectual” aplicados a conjuntos más reducidos, aceptados, básicamente, como tales por los grupos de intelectuales masculinos dominantes; además, el uso del término, lo mismo que el de “literatas” (utilizado de manera común durante la época), permite cierta ambigüedad que mantiene a las mujeres que escriben dentro de los límites sociales e intelectuales establecidos (Bolufer Peruga (a, s/p), tal y como sucede con el uso de la designación, aún en algunos casos hasta nuestra época, “literatura femenina” para marcar la diferencia, cultural e incluso sexual, entre la forma de hacer literatura entre hombres y mujeres. Del otro lado, el término escritora profesional lo refiero a aquellas mujeres que alcanzan una técnica, idea, visión de mundo y posicionamiento (particular y social) propios, aunque no necesariamente puedan vivir, en el sentido económico, de los frutos de su escritura como sucedía con Laura Méndez de Cuenca en quien se centra mi trabajo. Una tercera postura, es la de Lucrecia Infante Vargas, para quien no existiría diferencia entre *mujer de letras* y escritora; ambos términos definen la nueva identidad cultural de las mujeres que escriben y se convierten en base para el inicio de la tradición literaria femenina (Infante Vargas 2008, 72).

españolas, mestizas e indígenas, principalmente, de acceso a la pluma: las tertulias literarias (donde se memorizaban y recitaban poemas), los conventos, la lectura individual y/o de conjunto en salas de costura, el aprendizaje de idiomas extranjeros o el de oficios como la encuadernación o la tipografía, la educación recibida tanto en el núcleo familiar, como en instituciones religiosas u oficiales, entre otros (Infante Vargas 2008, 74-75).

Igual que con el lenguaje, la escritura femenina está marcada por la condición de género. Si, como ya se expuso, el lenguaje parte desde una concepción logocéntrica y éste es utilizado por el hombre para autoerigirse como centro del universo y denotar las cosas y los seres: “La palabra para nombrarlo todo. La palabra para que corra el tiempo. La palabra, primer engaño. Complicada palabra enumeradora” (Muñiz-Huberman, 55), con la escritura el procedimiento es similar. Así como al lenguaje sólo tienen acceso y es utilizado por algunos iniciados, así el conocimiento y comunicación de la escritura (por principio sagrada) es privilegio de otros pocos elegidos: maestros de la ley, profetas, patriarcas, etc. El paso de la palabra a la escritura, del *logos* a la grafía, queda en manos de los hombres que poseen el poder y las formas para ejercerlo; en este procedimiento, las mujeres ocupan, en el mejor de los casos, un segundo plano ya sea como mediadoras entre palabra y mensaje o escritura (como las pitonisas de la antigüedad clásica) o musas inspiradoras de cantos y gestas heroicas. La palabra, la escritura y las diferencias biológico-sexuales,²⁰ se conjugan para crear un sistema que sienta las bases de las sociedades hetero-patriarcales como la mexicana del siglo XIX y gran parte del XX.

¿Cómo se manifiesta el acceso a la escritura en las mujeres de la época, si como afirma Infante Vargas (2008, 73) todavía hasta la primera mitad del primero el 80% de la población era analfabeta?, lo que determina, también, que sean las mujeres de mejor posición económica quienes tengan acceso menos restringido a ella.

Concluida la conquista, la colonización de la Nueva España trajo como consecuencia para la autoridades plantearse la necesidad de responder al problema de

²⁰ Basadas en la debilidad física, intrínseca y “natural” de las mujeres, y en la necesidad de protección por quienes poseen fuerza y agresividad. Las mujeres fueron vistas, y catalogadas, como género sexual reproductivo, de ahí que su papel dentro de estas sociedades se circunscriba a dar a luz y cuidar de la crianza de los hijos; por ello es que el deber del hombre es cuidar de que el proceso maternidad-crianza no corra peligro (Franco, 115-116). Sin embargo, también existen procedimientos de coerción-consentimiento que afianzan el poder de estas sociedades; es decir, en la forma en que la imponen reglas de comportamiento sustentadas en el miedo de la mujer a perder su “esencia” (desde esta perspectiva biológico-naturalista codificada por la hegemonía patriarcal) que se reflejan en el consentimiento a aceptarlas como naturales. El caso prototípico de la correspondencia coerción-consentimiento se da en las relaciones amorosas donde la mujer va cediendo su particularidad, social y emotiva, en beneficio de su consagración en amada, esposa y madre. (Pintos de Cea-Naharro, 1-3). Ejemplo de esta situación es “el matrimonio bien avenido” donde la mujer sacrifica sueños, deseos y crecimiento, profesional y personal, en busca de consolidar una relación de pareja socialmente aceptable.

la educación de los colonos y los nacidos en estas tierras (principalmente los criollos) siguiendo el patrón establecido a partir de las concepciones educativas venidas allende el mar, donde el proceso educativo se abrió a un mayor número de personas. Sin embargo, dentro de éste las mujeres quedaron excluidas ya que no era propio que convivieran con los hombres en un mismo espacio, del mismo modo que no lo era que salieran del terruño hogareño pasados los diez años, así como tampoco que compitieran con los hombres en cuestiones de la ley, la teología y la literatura. Por otro lado, la secularización de la cultura ahondó las diferencias entre hombres y mujeres; además, el exceso de letrados y la casi inexistente manufactura terminan por cerrarles el paso no sólo a la educación, sino incluso al mercado laboral:

Si la instrucción femenina era simplemente innecesaria, la aplicación de las mujeres al trabajo podía llegar a ser denigrante, exceptuadas las profesiones que se consideraban respetables y que, por cierto, solían estar mal remuneradas.

Una mujer española –como se acostumbraba considerar a las criollas– de buena familia, podía verse obligada a ser maestra de música, a abrir una escuela de “amiga” o a vender entre una clientela de su misma categoría pero de posición económica más desahogada, labores de costura, bordado, trabajo de flores artificiales y otros primores “de manos”. Pero siempre que una señora joven tenía que vivir de su trabajo debía justificar su actividad con una situación de extrema necesidad, de modo que ser maestra o costurera era sinónimo de ser pobre y desamparada de apoyo varonil. Ejemplos de esta actitud son las solicitudes de licencia que enviaban al Ayuntamiento las mujeres que pretendían trabajar como maestras, donde explican su desdichada situación, sus muchas enfermedades, su viudez o su orfandad, e incluso algún impedimento físico. (Gonzalbo, 47-48).

La exclusión del mercado laboral, las nuevas formas de vida (la copia o costumbre del estilo cortesano español entre terratenientes y la clase política alta) y la redistribución de los quehaceres trajeron como consecuencia que se construyeran: “varios ideales de mujer: dama, cortesana, señora, doncella, campesina, sirvienta, monja, beata, pobre...” (Gonzalbo, 37), además se dio una separación entre el campo y la ciudad lo que acarreó una

segregación entre mujeres españolas, criollas e indígenas y de otras razas.²¹

Las opciones educativas se cierran cada vez más; para las “niñas” (es decir las hijas de españoles o de criollos bien acomodados) cabía la posibilidad de estudiar en su casa bajo la tutela de maestras o profesores particulares o asistir a la “Amiga”²² donde, de los tres a los diez años, aprendían entre otros el catecismo de la doctrina cristiana, labores de aguja, la lectura y ocasionalmente la escritura; después de dejar la institución, sólo aquellas con posibilidades económicas accedían a una educación, primordialmente hogareña, musical, de algún o algunos idiomas y en algunos casos latín e instrucción por parte de la madre acerca de labores domésticas (costura, bordado y cocina, principalmente).

En contraste se encontraba la educación conventual (relativamente más asequible en el papel, aunque no todas las mujeres querían, ni podían acceder a ella) donde las novicias tenían la posibilidad de convertirse en cronistas, secretarias o administradoras de su congregación, músicos, maestras de otras novicias, generalmente con los conocimientos indispensables para leer en latín y firmar documentos en el momento en que profesaban, en las elecciones de la abadesa y otros casos (Gonzalbo, 50).²³ Por su parte, las criollas con menos recursos tenían como posibilidades educativas la “Amiga”, los colegios y los

²¹ De manera particular entre los individuos de raza negra, indignos ya desde su condición de esclavos, hasta su propia naturaleza, razón por la cual su acceso a la educación estaba terriblemente restringido, aunque se daban algunos casos realmente excepcionales (Gonzalbo, 51).

²² Las “Amigas” eran escuelas exclusivas para mujeres durante esta época y hasta ya avanzado el siglo XIX, en ellas se enseñaban las primeras letras, a coser, contar, bordar, etc., actividades propias para las niñas según la concepción ideológica vigente (Carner, 103). Para adentrarse en este fenómeno particular ver los trabajos de Carner (1987), Álvarez de Testa (1994), Bazant (2003), Amaro (2007) y López Pérez (2008), entre otros.

²³ El ejemplo prototípico de este tipo de educación y acceso a la lecto-escritura lo constituye la monja jerónima Sor Juana Inés de la Cruz, sin embargo, aunque excepcional es cierto, no era la única. En los beaterios de Guadalajara las mujeres devotas enseñaban a las niñas a leer, escribir, labores domésticas y se sabe de casos en que las novicias enviaban cartas, ya fueran de agradecimiento, de petición de algún favor o para alguna queja, a los encargados de los beaterios o conventos: obispos, monjes y seculares. (Castañeda-Cortés, 5-7), o a algún familiar o amiga, así como la redacción de diarios o crónicas (Infante Vargas 2008, 75).

conventos, mientras que para las indígenas la práctica de trabajo y la catequesis eran sus únicas opciones. De cualquier manera, ya fuera que recibieran una educación formal o por parte de familiares o amigas, la mujer siempre se enfrentaba al hecho de que la adquirida tenía como base los postulados patriarcales de comportamiento, social, sexual y político.

En términos generales este tipo de educación (sustentada sobre todo en la religión) se sostiene durante, por lo menos, cuatro siglos (de la segunda mitad del XVI hasta el último tercio del XIX) y no será modificado sino hasta el triunfo de la Reforma –que secularizó en cierta medida la educación al confiscar algunos bienes del clero, entre ellos varios conventos (Serrano Barquín, 19)– apoyado por la tendencia de corte positivista-modernista de orden y progreso (además del nacionalismo basado en los valores morales, físicos y sociales donde la mujer desempeñaba un papel importante) que marcaron el porfiriato y continúa vigente: “La ley de 1908 [promovida por Justo Sierra] hacía hincapié en el carácter ‘nacional’ que debía tener la enseñanza, y abarcaba un nuevo enfoque en cuanto a la cultura moral, intelectual, física y estética que se debía impartir a los niños mexicanos. Aquella legislación que dio luz a la escuela moderna mexicana, sin mayores ajustes, es la que perdura hasta el día de hoy” (Bazant 2003, 319).²⁴

La formación educativa, ya sea por presencia o ausencia, determina el acceso a la escritura por parte de las mujeres y es también el punto de partida para la creación propia: “Excluida, en principio, de la escritura, por ser tarea relacionada con la ley y productiva, la mujer ha ido desarrollando una serie de estrategias para aproximarse primero

²⁴ Aunque las condiciones de acceso a la educación se flexibilizan en esta última etapa, incluso comienzan a surgir las primeras mujeres profesionistas, en lo general las cosas se mantienen como antes: a la mujer se le educa principalmente para hacerse cargo del hogar y formar buenos ciudadanos en su papel de madre o en su defecto de maestra, su ámbito de acción pasa más por lo privado, etc.

e introducirse, después, en el mundo de lo escrito” (Matamoro, 82).

La división entre los ámbitos público y privado fuerza a las mujeres a buscar formas de traspasar estas fronteras, comenzando por la lectura, primero en la habitación, la cocina, el salón de costura, o la biblioteca, si es que existía, y después en voz alta (especie de oralidad primigenia) en los salones implementados específicamente para ello, pero también en reuniones que tenían que ver con las labores diarias. En el primer caso, las mujeres de clase acomodada, y algunas de clase media, acondicionaban espacios específicos para sustraerse al placer de la lectura y así escapar, aunque fuera por algunas horas, del encierro (Bolufer Peruga (b), 3). Para el segundo, las mujeres, concretamente de clase trabajadora, robaban tiempo a sus labores para dedicarlo a la lectura, lo que Michèle Petit denomina “tiempo hurtado” o “placer hurtado” (95).²⁵ Sin embargo, la lectura por sí misma no satisfacía la necesidad de la mujer por comunicarse, era preciso ir más allá, encontrar nuevas vías por medio de las cuales su palabra pudiera ser escuchada; esto lo conseguirán mediante las reuniones sociales, primero entre pares y después ante públicos más amplios.

En el movimiento entre la habitación o la cocina y el salón se inscribe el paso que va de la oralidad y la lectura en voz alta a la escritura, (primero individual y después representativo o artístico). En este proceso media una necesidad de conocimiento y preservación de la memoria femenina, del saber de las mujeres que va de generación en generación, de abuelas a madres, de éstas a hijas y de ahí a nietas, lo que en términos de escritura se refleja en los procesos de identificación entre escritoras con lectoras y críticas, como si fueran parte de una gran familia: “Una de las características de estos textos es el

²⁵ “Una colega que creció en un medio de pequeños comerciantes me contó del ‘tiempo hurtado’ de la lectura durante su infancia. Mientras todo su tiempo ‘libre’ era destinado a las tareas hogareñas, había un momento que le gustaba: el de pelar las verduras, pues frente a sí tenía una gran hoja de periódico y podía robarle algunas líneas” (Petit, 95)

establecimiento de una relación especular entre mujeres, como si fuera de madres a hijas, de abuelas a nietas, hermanas, sobrinas y tías, amigas o las mismas autoras con sus lectoras, y cuyo vínculo es fundamental para la construcción de una identidad” (Almeida (a), s/p),²⁶ aunada a la necesidad económica, como queda ejemplificado con las recetas de cocina elaboradas igual durante años: ante la necesidad de preservar una técnica específica de manufactura, las mujeres dedicadas a la cocina tuvieron que aprender, por lo menos, los rudimentos más indispensables de escritura para poder plasmar en un texto los ingredientes, las mezclas de los mismo, el tiempo de cocción y en fin todo lo necesario para elaborar determinados platillos. Esta transmisión de saberes no era exclusiva entre madres e hijas, sino que incluía también a las mujeres al mando de la cocina, quienes se encargaban de realizar la misma función transmisora. Así se lograba preservar la memoria y que ésta pasara de generación en generación a través del tiempo.²⁷

Del otro lado, el acceso a los medios impresos entre las clases acomodadas se convierte en: “instrumento en la creación de nuevas formas de sociabilidad como las tertulias, salones, Academias, sociedades de lectura y clubes” (Bolufer Peruga (b), 3). Este tipo de reuniones no tenían únicamente carácter social, lo que subyacía en el fondo era la intención de acceder al espacio público, así como el reconocimiento de las actividades femeninas, políticas, sociales, artísticas, culturales: “Marginadas de la actividad pública, acosadas por el hastío, aparentemente sometidas a los hombres, las damas de la aristocracia

²⁶ “Uma das principais características destes textos é o estabelecimento de uma relação especular entre mulheres, sejam elas mães e filhas, avós e netas, irmãs, sobrinhas e tias, amigas, ou mesmo autoras e leitoras, e cujo vínculo entre elas é fundamental na construção da identidade de todas elas” (Almeida (a) s/p). La traducción es mía.

²⁷ Lo cual funcionaba también para los hombres. Siguiendo por esta línea, los caporales solían enseñar a los arrieros encargados de transportar las diversas mercaderías a sumar, leer y escribir (por lo menos su nombre para firmar), con la intención de que no fueran objeto de algún robo o fraude. Además, algunos patrones o los mismos encargados, por el simple hecho de ayudar solían aplicar la enseñanza de las primeras letras.

y la burguesía, desde el siglo XVII hasta principios del XX, sólo podían satisfacer el deseo de marcar el espíritu de una época en sus tertulias” (Sáenz Quesada, s/p).

Si en un principio la intención de estas tertulias era que la dueña de casa fuera considerada la “Reina” y como tal se le brindara pleitesía y admiración, después el sentido fue adquiriendo otro matiz (particularmente hacia la segunda mitad del siglo XIX) haciéndolas accesibles a mujeres y hombres de casi cualquier situación económica (por lo menos a quienes tuvieran cierto nivel intelectual) y después con la intención de ya no sólo divertirse, sino influir en la cultura de la época, ya fuera en el sentido de la política²⁸, de las costumbres o del arte²⁹ (Sáenz Quesada, s/p). Prueba de ello son las tertulias organizadas por Laura Méndez Lefort y su hermana Rosa, quienes realizaban estas reuniones con afán de ampliar sus conocimientos y perfeccionar su escritura, en el caso de Laura (Bazant 2009, 86-112 y Romero Chumacero, 26) o como María Luisa Ocampo (dramaturga mexicana de la primera mitad del siglo XX), quien también solía reunirse con sus pares masculinos de la época en la búsqueda de un teatro netamente mexicano (Merlín, 2000). Escribir para la mujer ya no es sólo una cuestión íntima, sino que se utiliza para trascender a la vida pública a través de las publicaciones dirigidas a y por mujeres: “En este contexto complejo de trazado de fronteras entre lo privado y lo público, escribir y escribir para la publicación adquirió un nuevo significado para las mujeres” (Bolufer Peruga (b), 3).

Lucrecia Infante Vargas divide el movimiento de la escritura privada a la pública durante el siglo XIX mexicano en tres períodos: el primero de 1805 a 1838; en éste,

²⁸ Entre estas destacan, en nuestro país, las tertulias organizadas por doña Mariana Rodríguez del Toro, María Ignacia “La Güera” Rodríguez y las muy conocidas Leona Vicario y doña Josefa Ortiz de Domínguez (Infante Vargas 2009, 14), o las que realizaba Juana Manuela Gorriti en Lima, Perú (publicadas en sus obras completas).

²⁹ Reuniones donde se ponían a discusión y crítica el trabajo artístico de los creadores, principalmente poetas varones y mujeres, pero también dramaturgos y narradores.

se desarrollan estrategias informales de escritura, además de posicionarse las mujeres como público lector. El segundo, comprendido entre 1839-1870, se caracteriza por el surgimiento de las primeras publicaciones que tienen como objetivo al público femenino, al mismo tiempo que se observa una paulatina inserción de la escritura hecha por mujeres dentro de la literatura nacional. En el último período, de 1807 a 1907, se registra ya una incorporación total de la escritura femenina en el ámbito de la cultura impresa, surgen las primeras revistas dirigidas y escritas por mujeres, al mismo tiempo que el inicio de una tradición literaria que se introduce en el canon oficial con problemas y temas propios, generalmente relacionados con lo íntimo (los sentimientos, la maternidad, el heroísmo doméstico, los afectos con la pareja, etc.) (71).

La correspondencia y el diario íntimo se inscriben dentro del primer período; en estos géneros se da cuenta de la vida diaria: “Querida amiga: está por demás la palabra que te di de escribirte con frecuencia, cuando son tantos los estímulos que tengo para hacerlo. Las tertulias, los bailes, las diversiones todas que se nos proporcionan disfrutar en esta rica población, serían para mi indiferentes, y aún fastidiosas, si no las animara la esperanza de hacerte participante de sus interesantes menudencias por medio de la pluma” (en Infante Vargas 2008, 77), y de las vicisitudes para acceder a la lecto-escritura, como la manifiesta “Conchita Pimiento” (supuesta mujer mexicana) en 1814:

aunque mujer y pecadora, tengo una puntita de literatura, gracias a un religioso lego de cierta comunidad que se encargó de mi educación cuando se murió mi buena madre [...] con el caritativo reverendo aprendí la gramática, la filosofía, las matemáticas y la poética, porque aunque el pobre no sabe nada de esto, y lo confiesa de buena voluntad, se valía de los coristas sus amigos a fin de que le prestaran libros a propósito de mi enseñanza, que ponía en mis manos, asegurándome que no era menester más [...]. Con esto, ya debe usted considerar cuanta será mi afición a leer, y por consiguiente que no se me escapa el diario por todo el oro del mundo (Infante

Vargas 2008, 78).³⁰

Estos ejemplos, sacados de los remitidos (especie de cartas al editor de la actualidad) enviados por mujeres, o firmados supuestamente por ellas, al *Diario de México* entre los años de 1805 a 1838, hablan del proceso tanto de aprendizaje de la lecto-escritura femenina, como del paso que va de lo privado (la carta enviada a la amiga) a lo público (la publicada a nombre de “Conchita Pimiento”). Por otra parte, el diario personal es manifestación de los problemas, sentimientos, dudas, deseos, en suma de: “revelación propia y de la exploración de la propia alma” (Ferré, 42); de esta revelación y exploración nacerá más tarde la intención de no estancarse dentro de los límites individuales, sino de manifestarlas con clara conciencia artística de búsqueda de la perpetuidad y el reconocimiento público del arte hecho por mujeres (Ferré, 42).

Dentro de esta línea de ascenso, existen dos escenarios que influyen en la configuración de la mujer como escritora: el advenimiento del Romanticismo y la edición de revistas dedicadas a un público netamente femenino. En el primer caso, mientras que el Liberalismo pugna por la educación de la mujer con la intención de insertarla dentro de la sociedad, el Romanticismo le provee del pretexto ideal para acceder de manera profesional (es decir por oficio) a la escritura: la subjetividad del artista por medio de la cual se crea el arte y la conciencia social:

Si el siglo [XIX] comienza convirtiendo un destino social de inexpressividad en un destino personal por el que algunas mujeres se liberan del silencio, puede decirse que concluye haciendo que, lo que había sido un destino personal [la escritura] –de algunas afortunadas por naturaleza o por destino– como el de santa Teresa, se alce como un destino social a comienzos del siglo XX, pues como grupo social las mujeres se hallan entonces

³⁰ En este sentido, se puede consultar la correspondencia que le remitía Laura Méndez de Cuenca a su maestro y amigo Enrique de Olavarría y Ferrari, donde lo mismo habla de temas de la vida cotidiana, como de su visión respecto a diferentes tópicos, entre ellos la educación; ver Méndez de Cuenca (2006). Los corchetes son de la autora.

en situación de aspirar a un destino distinto al mantenido, aunque con convulsiones, hasta el siglo XIX (Prado, 22).

Para el segundo caso, por medio de las publicaciones, como el *Calendario de las Señoritas Mexicanas* (1839 a 1860, aproximadamente) los editores buscan acercarse al público femenino para alentarlo a escribir (cartas, poemas, traducciones)³¹ que den cuenta de sus preocupaciones y puntos de vista sobre diversos temas de aquella actualidad (Infante Vargas 2009, 147-148).

Aunque las puertas comienzan a abrirse para el acceso de las mujeres a la escritura profesional, aún existen obstáculos que impiden su total incorporación. Si el Romanticismo brinda la oportunidad de que, casi, cualquiera intente escribir arte, también contribuye a reafirmar la concepción masculina de que la mujer únicamente escribe desde su interioridad, es decir, reafirma la concepción biologista-naturalista de la creación desde su “esencia de mujer.” Más allá de las intenciones mercantiles, que las había, las revistas femeninas publicadas por hombres crean una preceptiva de escritura para las mujeres: “Pocas señoritas se verán en la necesidad de escribir un tratado científico, de componer un poema, o de publicar una historia pero ninguna hará acaso, por escasas que sean sus relaciones, que no se vea precisada a dirigir algunas cartas (Mariano Galván, *Calendario de las Señoritas Mexicanas*, Librería del Editor, 1843)” (Infante Vargas 2008, 80).

De esta última combinación de factores nace la idea según la cual las mujeres escriben “bonito”, sus temas son los “del corazón” y su escritura es mero “divertimento”, al mismo tiempo que se reafirma la concepción de que si una mujer alcanza notoriedad dentro

³¹ Otro de los ámbitos de la escritura “secreta” o considerada fuera de la norma canónica. En este rubro se destaca, por ejemplo, la obra de Leona Vicario, quien tradujo las *Aventuras de Telémaco* de Fenelón directamente del francés (Infante Vargas 2008, 82).

de la escritura es porque escribe “como hombre” o con “espíritu varonil”,³² además de las etiquetas sociales de burla: “marisabidillas”, “literatas”, etc. (Prado, 24-30). En respuesta, las mujeres se refugian cada vez más en las tertulias literarias, donde van adquiriendo más y mejores elementos para su creación artística, además de la denominada “Amistad Romántica” (Infante Vargas 2008, 88), esto es, el intercambio epistolar y de poesía realizado entre escritoras y poetas en revistas (como el intercambio de poesía entre Méndez de Cuenca y Acuña) o de las primeras con las lectoras o con sus amigas.

Pasada la etapa de transición que representa la aparición de estas revistas dirigidas a la mujer, da comienzo la: “edad de oro de las poetisas mexicanas” (Infante Vargas 2008, 81), la reafirmación del oficio de escritora y el nacimiento de una tradición literaria femenina. En este sentido, en 1870 aparece en Mérida, Yucatán, *La siempreviva*, dirigida por Cristina Farfán, Rita Cetina y Gertrudis Tenorio Zavala; tres años más tarde aparecería otra publicación (dirigida por Concepción García y Ontiveros) en cuyo editorial se apuntaba: “[En la] sociedad moderna [...] ya no es mal visto que la mujer escriba y exprese sus sentimientos por medio de la pluma” (Infante Vargas 2008, 91-92). A partir de este hecho, comienzan a surgir hacia el último tercio del siglo XIX y prácticamente todo el XX revistas dirigidas por y a las mujeres tales como: *La ilustración femenil* (1880), *La Mujer. Semanario de la Escuela de Artes y Oficios* (1880-1883) y la célebre *Violetas del Anahuac* (1887-1889), entre tantas otras.³³

Esta situación también es utilizada por las mujeres para reafirmar su identidad como

³² Como sucedió con Gertrudis Gómez de Avellaneda a quien la crítica de su tiempo calificaba como: “una mujer, pero lo era sin duda por un error de la naturaleza, que había metido por distracción un alma de hombre en aquella envoltura de mujer” (Guerra Cunningham, 29). Las cursivas son de la investigadora.

³³ Para una revisión más amplia sobre este tema en México, remito al lector al ya citado trabajo de Lucrecia Vargas Infante (2008) y Domenella-Pasternac (1991) para el siglo XIX; así como a Sara Poot Herrera para el caso del siglo XX.

escritoras profesionales (en el sentido económico y de escritura) ya que muchas de ellas (como Laura Méndez) escriben artículos en los periódicos de la época, son consideradas dentro de compilaciones poéticas dedicadas exclusivamente a las mujeres (como la publicada por José María Vigil *Poetisas Mexicanas. Siglo XVI, XVII, XVIII y XIX -1893-*, por ejemplo), boletines informativos de diversos temas, en especial educativos, publican novelas de folletín en periódicos y revistas (*El espejo de Amarilis*, de Laura Méndez de Cuenca, apareció primero como novela por entregas en el periódico *El Mundo* en 1902), son reconocidas en diversos certámenes y premiaciones literarias (Granillo Vázquez, 2005) y van construyendo un nombre propio.

La importancia del nombre propio para las mujeres escritoras resulta vital, ya que si anteriormente tenían que esconderse tras el seudónimo, el anónimo o el travestismo literario, a partir del reconocimiento de su calidad de creadoras ya pueden firmar con su nombre, abandonando las sombras, accediendo a la luz pública, iniciando e incluyéndose en una incipiente tradición literaria: “Creándose un nombre como autor, y una filiación estética y genérica, los escritores [las escritoras] establecen una relación casi mágica con sus predecesores. Los nombres del autor, así empleados, son indicadores que definen una posición dentro del campo literario”³⁴ (Inger Østendstad, 1).

Así, las mujeres recorren un camino accidentado en la búsqueda de consolidar una escritura propia. Dentro de este proceso han tenido que romper con paradigmas impuestos por la cultura homo-patrilínea no sólo en un sentido ideológico (en los términos señalados al inicio de este apartado), sino también artístico.

³⁴ “En se créant un nom d’auteur et une filiation esthétique et générique, de nombreux écrivains pratiquent une répétition quasi magique des noms leurs prédécesseurs et les noms d’auteur, ainsi employés, sont autant de repères au gré desquels on définit une position dans le champ littéraire” (Inger Østendstad, 1). La traducción es mía.

Si el canon de escritura, primero, prescribe que la mujer no puede ni debe hacerlo porque ésta es una actividad exclusiva de los hombres, las mujeres lo trasgreden al apropiarse de la palabra y la escrituras consideradas maculinas. Si el canon social impone un lugar específico de acción para las mujeres (y cómo acceder a la letra), éstas lo resuelven desde la oralidad, la lectura y la escritura en esos espacios para de ahí partir hacia otros. Si el canon artístico dicta que las mujeres sólo deben escribir de forma y temas determinados, las escritoras lo exceden al reconfigurarlo: los recetarios de cocina se convierten en creación artística; Juana Manuela Gorriti escribe a propósito de su ignorancia en la cocina: “Mis amigas, a quienes, arrepentida, me confesaba, no admitieron *mi mea* culpa, sino a condición de plasmarlo en un libro. / Y tan buenas y misericordiosas, como bellas, hanme dado para ello preciosos materiales, enriqueciéndolos más, todavía, con la gracia encantadora de su palabra” (9), las crónicas de viajes son una acercamiento al “otro”, al igual que formación estilística (Szurmurk 2007), el diario personal intenta dejar una huellas de permanencia a partir del arte (Ferré, 42), etc. Si el canon político impide a las mujeres entrar en acción directa, éstas escriben manifiestos, coadyuvan en la elaboración de leyes (Lau, 2010) y buscan nuevos espacios de expresión y lucha.

Nombres como los de Nellie Campobello, Rosario Castellanos, la misma Laura Méndez de Cuenca o Refugio Toscano de Barragán, María Luisa Ocampo, Elena Garro, Sabina Berman, y tantas otras, se entienden, ahora, a la luz de este proceso formativo; sin su existencia, difícilmente se podría hablar de una escritura femenina en el país. De aquí la importancia de buscar y analizar los primeros pasos de esta tradición, el surgimiento de las primeras voces y la manera en que retratan su entorno, lo resignifican y van creando nuevas representaciones de las mujeres hasta llegar a consolidar un imaginario propio.

1.2 Una dama de hierro. Breve semblanza biobibliográfica de Laura Méndez de Cuenca (1853-1928)

Rastrear la vida y obra de mujeres dedicadas a la escritura, entre otras actividades, nacidas y criadas entre dos siglos en México, presenta no pocas dificultades. Por un lado, se encuentra el hecho mismo de que, como causa natural, el inexorable paso del tiempo va cubriendo de polvo y olvido muchas de las obras de las escritoras hasta que éstas, su vida y su obra son “descubiertas” por algún(as/os) investigador(as/es), quienes las reinsertan en los estudios, la teoría y la crítica, literarias y de otras disciplinas, así como las dan a conocer a nuevos lectores que pueden apreciar otra forma de escribir y hacer arte.³⁵

El peso de lo social también juega un papel determinante para que estas escritoras, y algunas aún hasta el día de hoy, sigan condenadas al silencio y el olvido. Dentro de una sociedad basada en la visión androcéntrica, la crítica especializada, así como aquellos que dan forma y valor al canon literario vigente, sancionan la obra escrita por las mujeres relegándola al mutismo, otorgándole poca valía artística anteponiendo, en muchos de los casos, valores morales y de vida antes que de escritura para describir y criticar estas obras literarias;³⁶ entre estos dos límites, lo natural y lo social, se encuentran, los rastros biobibliográficos de la escritora que me ocupan en este trabajo: Laura Méndez de Cuenca.³⁷

³⁵ Por fortuna, actualmente no son pocos los estudios que desde diferentes perspectivas abordan tanto la biografía como el quehacer artístico de estas escritoras, y de algunas otras, así como de otras mujeres que se han distinguido por romper paradigmas en diferentes campos de acción que les eran vedados; como ejemplo de esto último se encuentra el trabajo de Gabriela Cano sobre la biografía de Elena Arizmendi: fundadora de instituciones de enfermería durante la primera mitad del siglo XX en México, además de destacada feminista (Cano, 2009). Respecto a Méndez de Cuenca, la información acerca de estos estudios se puede consultar en la bibliografía al final de este trabajo.

³⁶ No es mi intención, por ahora, ahondar en este problema. Basta con referir que este fenómeno no es exclusivo ni de este país, ni de esta época en particular, lo que no deja de ser un hecho lamentable. Para conocer un poco más sobre este tema, remito al lector a los trabajos de Leticia Romero Chumacero “Laura Méndez de Cuenca: el canon de la vida literaria decimonónica en México” (2008) y “Derroteros en la recepción de Laura Méndez de Cuenca (1873-1920)” (2009b), quien aborda el tema, con algunas ligeras variantes, en los dos textos referidos.

³⁷ Cuestión un tanto difícil realizar un trabajo de este tipo, debo agradecer a mi amigo y compañero Juan Manuel Berdeja las orientaciones que me brindó para poder desarrollar este apartado en particular.

La mexiquense Laura María Luisa Elena Méndez Lefort de Cuenca, hija de Ramón Méndez y Clara Lefort, ve la luz primera en la Hacienda de Tamariz, cercana al poblado de Amecameca (de donde fue originaria Sor Juana Inés de la Cruz) en el Estado de México, el 18 de agosto de 1853, y bautizada ese mismo año en la parroquia de Santiago Ayapango³⁸. Sus primeros años los pasa dentro de este ambiente campirano, hasta que en 1861, como consecuencia de la guerra de Reforma, la familia se traslada a la Ciudad de México donde Laura cursa los primeros estudios en la escuela de la “Amiga”; en esta etapa de su vida, la futura poeta y narradora conoció el método hasta entonces tradicional de educación: aprendizaje de “corrido” de las lecciones, una educación basada en preceptos religiosos (debían aprender las letras por medio del *Silabario de San Miguel*) y los castigos, muchas veces corporales, bajo el supuesto de que “la letra con sangre entra.” Sin embargo, también en esa época, Laura Méndez accede a otro tipo de educación al ingresar a la escuela (particular) de *madame* Baudion donde, más allá de las consabidas clases de bordado, cocina, piano, etc., entabla amistad con la directora dándose sus primeros acercamientos a la filosofía, la retórica y la literatura, lo que acentuó su mirada crítica y su aproximación a las nuevas ideas culturales que se respiraban en el país en aquel tiempo (Bazant 2009, 69-82).

A partir de 1870 comienza a frecuentar las tertulias literarias de la sociedad Nezahualcoyotl donde conoce y convive con intelectuales y escritores de la talla de Ignacio Manuel Altamirano, Ignacio Ramírez “El Nigromante”, Agustín F. Cuenca y Manuel Acuña, entre otros. A partir de estas reuniones, la escritora se adentra en el movimiento

³⁸ Para la realización de este reseña biobibliográfica tomo como parámetros el estudio de Pablo Mora “Laura Méndez de Cuenca: escritura y destino entre siglos (XIX–XX)” (2006), donde se trazan aspectos de la vida de la escritora a partir de sus diferentes etapas creativas, especialmente en su trabajo poético, así como la biografía que de la autora realizó la Dra. Milada Bazant: *Laura Méndez de Cuenca. Mujer indómita y moderna (1853-1928). Vida cotidiana y entorno* (2009).

republicano en apoyo a Juárez, de ahí que las ideas de este personaje permeen la visión de mundo de la escritora; Laura Méndez comparte el enfoque nacionalista y liberal del movimiento encabezado por el prócer, prueba de ello es la semblanza que sobre el mismo escribe el 31 de marzo de 1906 para *La mujer mexicana* (en Mora, 301-306). Para el año de 1872, Méndez continúa con su educación e ingresa a la Escuela de Artes y Oficios³⁹ donde es discípula de Eduardo Liceaga y Bablot y de Enrique de Olavarría y Ferrari; con este último cultivará una amistad que rebasa los límites entre maestro y alumna ya que ambos mantendrán un intercambio epistolar donde la escritora asumirá como confidente a su antiguo maestro exponiéndole sus dudas, temores y logros, tanto en lo profesional como en lo personal.

Durante estos años de formación, Laura Méndez conoce y entabla una relación con el poeta Manuel Acuña en el año de 1872,⁴⁰ la cual termina con la muerte del poeta al año siguiente. La relación entre estos personajes ofrece una interesante perspectiva de análisis: los límites entre lo público y lo privado y cómo influyen, para bien y para mal, en la recepción de la obra de la escritora.

Aunque las relaciones entre los poetas eran conocidas, por lo menos para el

³⁹ Fundada en 1867, como parte de las reformas de la ley liberal, la Escuela de Artes y Oficios tiene como propósito la enseñanza de las ciencias y las prácticas musicales, clases de solfeo, canto, idiomas (italiano, francés y “mexicano”), historia de la música, acústica, fonografía, fisiología e higiene de los aparatos de voz y oído; además de la sección de teatro, misma que da inicio en el año de 1869 (Bazant 2009, 89). A esta escuela es a la que hace referencia la escritora en su cuento “La tanda.”

⁴⁰ Aunque la mayoría de los investigadores coinciden en que ésta es la fecha en que Acuña leyó por vez primera su poema dedicado a Méndez de Cuenca titulado “A Laura”, lo que significaría el inicio de la relación, las discordancias se centran en el cómo y dónde se conocen ambos poetas. Mientras que según Pablo Mora, Méndez de Cuenca y Acuña ya se conocían desde el tiempo en que ambos frecuentaban las tertulias de la Sociedad Nezahualcoyotl entre los años de 1870 y 1871 ó 72 (23), para Leticia Romero Chumacero ambos personajes se conocen por vez primera en 1872 en casa de Laura y su hermana mayor Rosa, durante una tertulia literaria ajena a las organizadas por la Sociedad, lo que pondría en duda el hecho de que Laura Méndez alguna vez haya pertenecido a dicha Sociedad (2009a, 26-28) lo que no significa que la obra artística de la poeta fuera desconocida por parte de los integrantes de esta comunidad. Independientemente de cómo sucedieron los hechos, lo que sí es una realidad es que la relación entre ambos poetas marcó la vida de Méndez de Cuenca, tanto en lo personal como en lo profesional.

círculo de amigos cercano a ambos,⁴¹ las mismas no trascendieron al dominio público por varias razones: 1. La vida de Acuña. Aunque personaje central del romanticismo mexicano, Acuña pasaba por una serie de problemas, sentimentales y económicos, entre los que se encontraban su pobreza como estudiante de medicina y el mantener hasta tres relaciones con diferentes mujeres al mismo tiempo: Rosario de la Peña, Laura Méndez de Cuenca y Chole, lavandera al servicio del vate;⁴² 2. La ya mítica relación del poeta con Rosario de la Peña. Según Leticia Romero y Mílada Bazant, a quienes sigo en sus estudios sobre este tema en particular, habría sido De la Peña quien se encargó de crear, en cierta forma, el mito acerca del creador del “Nocturno” dedicado, según varias generaciones de críticos, a ella; la misma De la Peña sabía de las relaciones entre los poetas: “la propia Rosario reveló que cuando el muchacho llegó por primera vez a su casa ‘ya sostenía relaciones estrechas con una poetisa notable’” (Romero Chumacero 2009a, 32), lo que significa que quizá para no verse desplazada de su posición de musa única de la notable generación de poetas de fines del XIX en México, creara una historia sórdida entre ambos. En 1919 Rosario de la Peña declaraba a su confesor que Manuel Acuña y Laura Méndez se habrían conocido durante el velorio del padre de la primera y, estando solos, ambos mantendrían relaciones ahí mismo (Romero Chumacero 2009a, 28, Bazant 2009, 100); este dicho, por supuesto, influirá en la reputación de la poeta. 3. La maternidad fallida de Laura Méndez. Como

⁴¹ Prueba de ello son los poemas, escritos en 1872, en los que Acuña, presuntamente, hace referencia a la relación que mantiene con Méndez: “Gracias”, “Por eso”, “Misterio”, “Esperanza”, “Resignación” y “La felicidad”; así como los fechados en 1873: “Porque dejaste el mundo de dolores...”, “Adiós”, “Hojas secas” y “La gloria”. Igualmente se encuentran los poemas que la escritora dedicó al poeta después de su muerte en el año de 1874: “Cineraria” (éste también dedicado a la muerte del hijo natural de ambos a los tres meses de edad), “A***”, mismo que cambió su título por el “Adiós” en las publicaciones posteriores de 1878 en *Poesías líricas mejicanas*, 1885 en *El Parnaso Mexicano* y 1893 en *Poetisas mexicanas*; además del intercambio epistolar entre ambos poetas (Romero Chumacero 2009a, 28-36).

⁴² Incluso se ha llegado a especular que la verdadera muerte del poeta no obedeció tanto al rechazo de De la Peña (como ha pasado a la historia literaria nacional y de ahí al imaginario colectivo), sino que ésta obedeció a los problemas económicos que el joven y pobre estudiante de medicina debía afrontar tras enterarse del nacimiento de su hijo con Méndez (ver Romero Chumacero 2009a y b y Urrutia, 389-395).

consecuencia de las relaciones entre ambos escritores, la primera dio a luz a un niño (Manuel Acuña Méndez) mismo quien murió a los tres meses de edad; más allá de lo trágico del suceso en sí, el que ambos tuvieran un hijo fuera de matrimonio era un problema que les acarrearía la deshonra pública, especialmente para la escritora,⁴³ de ahí que los amigos íntimos de la pareja se dieran a la tarea de tratar de ocultar al máximo los hechos en detrimento de su obra.

Pasados los acontecimientos, el silencio comenzó a invadir la historia de estos amores por acuerdo de quienes fueron testigos de los mismos; sin embargo, algo que se antoja poco menos que natural considerando las relaciones sociales de la época, contribuyó a engrandecer la leyenda de Manuel Acuña y Rosario de la Peña, mientras que condenaba al mutismo la voz y la situación afectiva de la poeta. Si por un lado, la misma Laura Méndez aceptaba los hechos y mantenía una prudente voz callada, por el otro la ideología androcéntrica,⁴⁴ disfrazada de liberal, imponía el silencio; así, la mujer se anteponía a la escritora, la vida privada se posicionaba por encima de la pública, la mujer-musa inspiradora de las artes, que tal debía ser, según esta concepción, su papel, le ganaba la partida a la mujer pensante y libre, creadora ella misma de arte: “[Carlos González Peña] considera como poetas menores del romanticismo [...] a Laura Méndez de Cuenca (1853-

⁴³ Recuérdese que para la ideología imperante de la época, la honra femenina, como sucedáneo del honor masculino, era algo se debía cuidar y preservar hasta las últimas consecuencias. Cualquier mujer que tuviera un hijo fuera de matrimonio, así como aquellas que mantuvieran relaciones en el mismo tenor, o con hombres casados, eran automáticamente señaladas, social y moralmente, como impuras, indignas y no merecían consideración alguna por parte de la sociedad; ver Carner 1987, entre otros.

⁴⁴ Ideología aquí entendida según la posición de Marx; es decir, un sistema de representaciones que legítima y acompaña el dominio político, económico y social de una clase sobre otra (Castro-Gómez, s/p). En este sentido, la asignación de los ya consabidos roles de género particulares para las mujeres legitiman las imposiciones sociales en las que se ve inmersa Laura Méndez de Cuenca y por las cuales su labor como escritora no es tomada en cuenta.

1928), ‘fogosa musa inspiradora y poetisa ella misma de amable estro’” (Poot, 38).⁴⁵ De esta forma Laura Méndez pasaría de ser una poeta reconocida entre sus pares masculinos, a una mera anécdota biográfica, por no decir una habladuría, en la vida y obra de Manuel Acuña.

Entre los años de 1874 a 1877, superada la relación con Acuña, Laura Méndez continúa con sus estudios al mismo tiempo que acentúa su contacto con el ambiente cultural mexicano; durante este período se da un acercamiento entre Laura Méndez y Agustín F. Cuenca, amigo íntimo del malogrado poeta saltillense. De la relación con Cuenca se destacan principalmente tres aspectos: su matrimonio con el poeta y la posterior etapa materna, el acercamiento al teatro por parte de la escritora, y la afiliación político-ideológica de ambos. La relación entre estos personajes inicia como un acercamiento a partir de la muerte del vate coahuilense, continúa con su enlace matrimonial en 1877 y culmina con la muerte del poeta en 1884. En ese año de 1877 ambos viajan a Orizaba, Veracruz, tierra de Cuenca, donde contraen matrimonio y la poeta pasa la mayor parte del tiempo dedicada principalmente a la maternidad y las labores del hogar.

La maternidad en la vida de la escritora es un parteaguas para comprender por lo menos uno de los aspectos representacionales inscritos en los personajes femeninos dentro de su obra: el papel de la madre. Laura Méndez de Cuenca vivió una maternidad difícil, de ocho hijos que declaró como nacidos (incluyendo aquel que procreó junto a Acuña), sólo dos le sobrevivieron: Alicia (nacida en 1878) y Horacio (en 1880); esta circunstancia,

⁴⁵ González Peña refleja las estructuras dominantes con relación a la escritura femenina. Así como se refiere a la obra de Méndez de Cuenca, en general sus juicios acerca de otras escritoras mexicanas tienden a un punto de vista marcadamente androcéntrico; considérense sólo un par de ejemplos de cómo califica dicho crítico, en 1940, a otras escritoras: “a Esther Tapia de Castellanos, ‘cuya producción copiosa no responde siempre al atildamiento de la forma’; y a Isabel Pesado, ‘tan inclinada a la queja doliente’” (Poot, 38). Es decir, el crítico, y muchos más de la época, califica el trabajo de las mujeres precisamente atendiendo a la “feminidad” de éstas y de su escritura. (Poot, 39).

aunada a sus ideas liberales y su percepción sobre la educación, principalmente de las mujeres, la utiliza para construir una visión diferente, incluso contraria, acerca del papel que la maternidad juega en la vida de las mujeres según los postulados oficiales vigentes. Sin entrar en mayores detalles, de ello me ocuparé en el capítulo siguiente de este trabajo, en la narrativa de Méndez de Cuenca los personajes maternos rompen con los esquemas impuestos ya que en ellos, y a través de ellos, la maternidad deja de ser un estado ideal al que aspira la mujer; al contrario, las madres, o la representación de ellas, utilizan esta posición para luchar por su libertad, para intentar salir de sus pobreza, para controlar y manipular, etc.; de esta forma, la escritora se aleja del ideal, acercándose a una visión más objetiva de la realidad que la rodea. Por otro lado, la relación entre Laura Méndez y su hija Alicia se basa en una dependencia que desgasta a la poeta y escritora, y que la acerca al lado más oscuro y temido de la psique humana: la locura.

Alicia Cuenca Méndez padecía de trastornos mentales que la acercaban a estados de furor incontrolable y de esquizofrenia por lo cual muchas veces se llegaba a la necesidad de prácticamente encerrarla. Con el tiempo la situación empeoró y Laura tuvo que lidiar con ello hasta el fin de sus días (Bazant, 2009). Esta circunstancia la reflejará la escritora en su novela *El espejo de Amarilis*, donde el marido de Inés-Amarilis (Alfonso Sánchez Portal) padece de trastornos mentales y locura; pero también, junto a su relación con Acuña, influye para que el personaje principal (Julián Suárez del Olmo) sea médico de cuerpos y almas. El conocimiento del sufrimiento humano por la enfermedad y la cura por medio de la ciencia serán parte del eje conductor de la novela y, lo segundo, uno de los ideales de Méndez de Cuenca.

Por esos años se reunía un grupo de intelectuales agrupados en la Sociedad

Gorostiza⁴⁶ donde Agustín F. Cuenca impresionaba a sus miembros con su drama titulado *La cadena de hierro* (estrenada la noche del 20 de agosto de 1876 y dedicada a Ignacio Manuel Altamirano), misma que recibió elogiosos comentarios de éste y en general del resto de los miembros del grupo;⁴⁷ pero Cuenca no sólo se empeñaba en escribir dramas o poesía, también era un activista político que se oponía a la pretendida reelección de Sebastián Lerdo de Tejada, se pronunció desde su trinchera del periódico *Interino* (en 1877) a favor del plan de Tuxtepec y en apoyo a Porfirio Díaz. Un año más tarde (1878), ya con Díaz en el poder, el mismo Cuenca reponía su laureada obra con motivo de la inauguración del teatro de la Sociedad Nezahualcoyotl (Mora, 26-27).

En ese ínter, Laura Méndez de Cuenca se mantenía algo alejada de las labores escriturales dedicada como estaba en aquellas del hogar; sin embargo, esto no fue motivo para que su pluma se mantuviera quieta. Por aquella época, y probablemente bajo el influjo de su marido, Méndez de Cuenca escribe un drama (posiblemente titulado *Hacia la dicha*)⁴⁸ y un libro para niñas titulado *Vacaciones*, así como poesía; en 1878 Juan de Dios Peza, escribe en *Poetas y escritores de México*: “Laura Méndez de Cuenca, instruida, elocuente y

⁴⁶ Que contaba entre sus miembros a personajes como Juan de Dios Peza, Manuel Eduardo de Gorostiza, el propio Cuenca, entre otros y que propugnaba, como lo hace saber Ignacio Manuel Altamirano, por construir un teatro nacional alejado de modelos extranjeros, falsas modas venidas de ultramar, y que se convirtiera en vehículo de progreso para la sociedad, elevar su espíritu, al mismo tiempo que ayudar a engrandecer las letras nacionales (227-234).

⁴⁷ Son destacables las coincidencias, quizá influencia del primero en el segundo, entre Acuña y Cuenca en sus dramas *El pasado* (estrenada el 9 de mayo de 1872) y *La cadena de hierro* (1876) respectivamente (Altamirano, 234-235). En términos generales, el eje temático de ambos dramas gira en torno a la cuestión de la honra femenina en Acuña y del honor masculino en Cuenca, de cómo el peso de una sociedad cerrada y anquilosada en antiguas ideas centra sobre estos preceptos la vida de los personajes y de cómo las acciones de éstos también son valorados según esta visión. Para mayor detalle sobre estas obras ver Amaro (2007, 65-81) para *El pasado* y Altamirano (1988, 234-249) para la obra de Cuenca.

⁴⁸ Desafortunadamente el drama en cuestión se encuentra sin localizar hasta el día de hoy. Es de suponer, sin embargo, que si existió cierta influencia de Agustín F. Cuenca en la obra, especialmente en la dramaturgia, de la escritora, y que, lo que es un hecho, compartían ideales de escritura y política, el drama de Méndez de Cuenca sería parecido, con sus obvias diferencias, al escrito por su compañero. Sería un interesante ejercicio intelectual tratar de, con sus limitantes por supuesto, intentar reconstruir lo que pudo ser el argumento o la idea principales de tal drama a partir de los mismos elementos en la obra de Cuenca y los rasgos de escritura en Méndez.

con una inteligencia nada vulgar, ha escudado con el anónimo sus más bellas producciones [...] Sus poesías son filosóficas y de escuela netamente moderna. La Sra. Méndez de Cuenca escribe ahora un drama que será probablemente puesto en escena y alcanzará completo triunfo. Es si no la mejor, una de las mejores poetisas de México” (en Mora, 26-27).

La pareja formada por Agustín F. Cuenca y Laura Méndez de Cuenca se mostraba ante la intelectualidad de la época como: “una pareja moderna de liberales que en esos años amalgama vida y obra” (Mora, 26). Sin embargo, el destino parece ensañarse con la escritora: después de padecer una larga enfermedad, Agustín F. Cuenca muere el 30 de junio de 1884 víctima de hepatitis a los 34 años de edad. Durante esta etapa, Laura Méndez de Cuenca pasó la mayor parte del tiempo cuidando de su hogar, de la enfermedad de su consorte y trabajando como directora de la Escuela de niñas no. 26 de la ciudad de México; viuda a los 31 años, la escritora se ve forzada a buscar el sustento para sus dos pequeños hijos, el camino que se le abre para tal fin la conduce hacia los pocos espacios que en esa época se abrían para el desarrollo profesional de las mujeres: la docencia (lo cual influye también en la construcción de su obra) y la redacción de publicaciones (periódicos y revistas).

Más allá de que en la labor docente la escritora encontraba medios económicos para la manutención familiar, Laura Méndez de Cuenca respondía así mismo al marco ideológico propio de la época. El triunfo del liberalismo encabezado por Juárez significó para el país una nueva doctrina enfocada en la educación como motor de los cambios sociales que éste necesitaba, y ésta se basaba en las ideas positivistas con Gabino Barreda, Joaquín Baranda y Justo Sierra como cabezas visibles de este movimiento; a la muerte de

Juárez, el posterior gobierno de Lerdo de Tejada no mermó en la idea de educar al país con la intención de que éste accediera a la modernidad. Durante este período de gobierno se prestó particular atención a la educación media y superior, particularmente se abrieron espacios dirigidos a la educación de las mujeres a través de las escuelas de artes y oficios para señoritas.

El segundo gobierno de Porfirio Díaz se orienta hacia la educación llamada “científica”, centrada principalmente en los indígenas, los obreros y las mujeres, apoyada en la labor de las profesoras como vehículo de transmisión de las ideas de modernidad y progreso (Mora, 28-29). Bajo este marco de ideas se da la formación de la escritora y poeta, quien para el año de 1885 puede optar por el título de maestra y, como consecuencia de ello, fungir como directora de la Escuela de Niñas no. 26 (desde el año anterior), además de ser fundadora de la Escuela Infantil que utilizaba como método el sistema Froebel, uno de los más adelantados de la época;⁴⁹ sin embargo, el acceso a la educación, por demás diferenciada entre hombres y mujeres, no garantizaba la paridad económica ni social.⁵⁰

En una sociedad que aún conserva muchos de los postulados patrilineales, el papel de la mujer continúa confinado a ciertos lugares y ciertas profesiones; las mujeres no accedían a los mismos rangos, sociales y económicos, que los hombres. Por esta razón, económica e ideológica, Laura Méndez de Cuenca se ve forzada a buscar otra fuente de ingresos para sostener a su familia, lo cual le acarrea severas críticas al considerar que al

⁴⁹ El sistema de Froebel planteaba una pedagogía basada en la unidad ser humano-naturaleza, dando, sobre todo, importancia a la educación infantil, intentando despertar en el niño una actividad voluntaria como medio de su formación (Mora, 30).

⁵⁰ Nuevamente remito al lector al trabajo de Oresta López (2008) para un panorama más amplio sobre la educación diferenciada entre hombres y mujeres y sus consecuencias (sociales y económicas). Así como al trabajo de Milada Bazant (2003) sobre la visión educativa de la escritora.

asumir la sección literaria y de redacción del periódico *El Mundo* (en 1889) descuidaría sus labores como docente; a lo que la escritora respondía:

Yo, como todas las profesoras que sirven al municipio, no pudiendo con el corto sueldo de la escuela sostener las necesidades de mi familia, me veo en el caso de procurarme por otro género de trabajo recursos suficientes para la vida [...] desde hoy pondré mayor empeño en ocuparme en algo *propio para la enseñanza infantil*, haciendo comprender a los *parvulitos* que si quieren ser estimados en sociedad deben respetar a las mujeres y no ofender a persona alguna (Mora, 30-31).⁵¹

Combinando la escritura (entre 1887 y 1888 publicaba sus poemas “Nieblas” y “Sombras”, en ese orden, en *La Juventud Literaria* –Mora, 31–), la redacción en periódicos y publicaciones varias (en diversas épocas en las publicaciones: *El Siglo Diecinueve*, *El Parnaso Mexicano*, *El Mundo*, *El Mercurio Occidental*, *El Renacimiento*, la *Revista Azul*, *El Periódico de las Señoras: semanario escrito por señoras y señoritas expresamente para el sexo femenino*, entre otros –Romero Chumacero 2008, 118-119–) y la docencia, Laura Méndez de Cuenca, inmersa en problemas económicos y sociales, decide emprender una serie de viajes con la intención de estudiar y asimilar las preceptivas que sobre educación surgían en el extranjero.

Los viajes representan para las mujeres la libertad de moverse en un mundo al que se les prohíbe el acceso; más allá de esta circunstancia, las viajeras se encuentran con la posibilidad de compartir experiencias vivenciales y acercarse a otras formas de ver y entender el mundo con toda la carga ideológica⁵² que esto supone. Temas como la educación, el papel que desempeñan las mujeres en la formación de los ciudadanos y de la

⁵¹ Las cursivas son de la edición.

⁵² Entendida en el sentido que le asigna Bajtín como un acercamiento ético de comprensión hacia el otro diferente a mí entablando con él un diálogo donde ambos nos nutrimos uno del otro. Éstas y otras observaciones sobre la filosofía de Bajtín las tomo del Seminario a cargo de la Dra. Tatiana Bubnova desarrollado en la Universidad Autónoma Metropolitana-Unidad Iztapalapa.

patria en general, la maternidad, el estereotipo de ángel del hogar,⁵³ etc., que generalmente se ventilan dentro del ámbito privado, se hacen públicos mediante la literatura⁵⁴ de viajes. Lo político y lo personal, lo público y lo privado, yo y el otro convergen en este tipo de creación literaria confiriendo a las mujeres la libertad necesaria para emitir su opinión y alejarse, en la medida de lo posible, de la voz oficial y autorizada (Szurmuk, 11-23). Así, los viajes representaron para Laura Méndez de Cuenca no sólo un alivio para sus problemas económicos y los enfrentamientos que, directa e indirectamente, sostenía contra una sociedad cerrada como la mexicana de finales del diecinueve, sino la oportunidad de crecer y madurar como escritora y mujer.

A partir de 1891 y hasta el año de 1910 la escritora y maestra realizó una serie de viajes que sólo fueron interrumpidos por breves estancias en su residencia de San Pedro de los Pinos en la ciudad de México.

En una primera instancia, Méndez de Cuenca radicó por sus propios medios en varias ciudades de los Estados Unidos de Norteamérica de 1891 a 1898; una segunda etapa dentro de este país se da ya en el naciente nuevo siglo (1901) como representante del gobierno mexicano para estudiar los sistemas de educación en el estado de Illinois; regresa a México un año (de 1904 a 1905), después viaja a Europa como comisionada en diferentes congresos sobre mutualismo, educación, higiene pública, etc., gracias a la amistad que sostenía con Justo Sierra, por entonces Ministro de Educación en el gobierno de Porfirio Díaz, retornando a México previo al inicio del movimiento revolucionario de 1910 (Mora,

⁵³ A las asignaciones de género corresponde un estereotipo definido (virgen, buena hija, esposa digna, etc.) y de entre estos el de “Ángel del hogar” corresponde al máximo de aspiración de las mujeres en su papel de madres, ya que eso representa convertirse en guardianes de las buenas costumbres, la pureza (en la mujer) y el orden doméstico y social en consecuencia, ver Carner (1992), entre otros.

⁵⁴ En un sentido amplio donde convergen los diarios, cartas, informes, etc., además de la narrativa y la poesía.

33).

Durante su primera instancia en los Estados Unidos de Norteamérica, Laura Méndez de Cuenca, luego de pasar por Ciudad Juárez, Chihuahua, México, y San Louis, Missouri, se establece en San Francisco, California, donde emprende una intensa labor de escritura y docencia; escribe cartas y poemas, además de crónicas y algunos cuentos que publica en distintas revistas mexicanas.⁵⁵ A partir de una carta enviada a Enrique de Olavarría y Ferrari a propósito de su revista *El Renacimiento*, Laura Méndez le manifiesta su interés por editar una propia donde refleje su origen hispánico a sus estudiantes, y la sociedad en general, norteamericanos, surgiendo así la *Revista Hispano-Americana*, uno de los proyectos culturales de mayor trascendencia en la vida y obra de la escritora; mismo que se inicia en medio de una crisis coyuntural entre los EUA e Hispanoamérica (la guerra entre España y los mismos EUA, la independencia de Cuba, la reciente guerra del 47 entre México y los Estados Unidos, etc.).

Publicada originalmente como vehículo para ayudar en las relaciones comerciales entre ambos países, para la escritora también representó una forma de acercar al público mexicano la difusión de los avances tecnológicos, políticos y culturales del país vecino, así como la difusión de la obra de políticos, intelectuales y escritores mexicanos. La revista fue un éxito comercial, pero Laura Méndez de Cuenca fue despojada de sus acciones de la misma por cuenta de su socio mediante un proceso (i)legal; este hecho, con los apremios económicos que significó, no mermó el espíritu emprendedor de la escritora y maestra. Después de este trago amargo, Laura Méndez de Cuenca centra sus esfuerzos en realizar un estudio comparativo entre los sistemas educativos de los países vecinos, reforzando su

⁵⁵ Mismos que serán reunidos y publicados en 1910 en el libro *Simplezas*.

visión de la educación como vehículo promotor de cambios en la forma de vida de una sociedad sumergida en las paradojas y tensiones propias de fin de siglo: ¿cómo acceder a la modernidad?, ¿cómo romper con viejos esquemas ya caducos o en vías de serlo?, ¿cómo lograr la igualdad no sólo en lo económico, sino en lo social y de género?, etc. De ahí que este interés, más la perenne necesidad económica, que la llevan a viajar a Europa, como Comisionada del gobierno porfirista, de 1906 y hasta 1910, también se refleje en su obra literaria, tanto en la narrativa como en su poesía, la cual manifiesta precisamente estas dudas, contradicciones, paradojas y críticas sociales y escriturales.

El proceso de diálogo y retroalimentación, a partir de sus continuos viajes, sirve a la escritora para crear una obra narrativa que incursiona en varias corrientes de escritura; así, desde cuentos con elementos fantásticos cercanos al romanticismo (“Un rayo de luna” -1890-) hasta su única novela (*El espejo de Amarilis* -1902-) con tintes realista-costumbristas, la narrativa de Méndez de Cuenca representa muchos de los problemas, interiores y exteriores, a los que se enfrenta el ser humano en su devenir por el mundo.

Se puede agrupar la narrativa de la autora en dos libros paradigmáticos (no sólo por ser los únicos hasta ahora conocidos, sino porque en ellos se engloba una visión general de su escritura y sus ideas plasmadas por medio de ésta): el libro de cuentos titulado *Simplezas* (editado en París durante su estancia en Europa en 1910) y la novela *El espejo de Amarilis* (editado en México), del año 1902. En estas dos obras se reflejan sus concepciones sobre la educación, el papel que desempeñan los actores sociales (en particular aquellos que no tienen acceso a los cotos de poder), el determinismo social, cultural, biológico incluso, por medio de personajes que muestran la realidad que rodea a la escritora y las relaciones sociales que pretende modificar.

Durante la primera década del siglo XX, Laura Méndez de Cuenca no sólo se dedica a la narrativa y la poesía, también se avoca a otra de las facetas en las cuales destacó: la crónica de viajes. A través de una visión crítica, la maestra y escritora da cuenta puntual de las ciudades y poblados que visitó; las costumbres, modos de vida, pensamientos e ideas de los diferentes pueblos a los que tuvo acceso no son sólo referidas, sino analizadas siempre bajo esa libertad de pensamiento y firmeza de voz, prueba de ello es su texto titulado “El decantado feminismo” (escrito para *El Imparcial* y publicado el 17 de noviembre de 1907), donde no crítica únicamente la visión masculina sobre el tema (sus miedos y burlas hacia este movimiento), sino también el mismo papel de la mujer que al no ser educada para luchar por superar su miedos y ancestrales encierros se convierte en cómplice de aquellos que la dominan.

A su regreso al país, Laura Méndez se encuentra con una situación paradójica: por un lado continúa con su trabajo enfocado a la educación lo que le acarrea ciertas críticas por parte de la ya en decadencia sociedad porfiriana y, por el otro, es reconocida por algunos de los intelectuales más connotados del país como los reunidos en el Ateneo de la Juventud, quienes le rindieron un homenaje dedicándole una de sus sesiones (el 5 de septiembre de 1910); para ese año, ve la luz una obra que refleja sus preocupaciones acerca de la docencia y la higiene, temas que en los que se había adentrado durante su estancia en el extranjero, titulado: *El hogar de México. Nociones de economía doméstica para uso de las alumnas de Instrucción primaria*; la maestra continuaría con sus labores dentro de la docencia hasta su jubilación en 1926.

Para la década de los años veinte del siglo pasado, Laura Méndez de Cuenca toma una postura política más participativa. En esa época, la escritora se identifica con

el movimiento revolucionario encabezado por Álvaro Obregón, considerándolo sucesor del legado de Venustiano Carranza; en 1918 escribe un libro biográfico sobre el caudillo, con la misma tendencia ideológica y de apoyo a su causa como en su momento lo hiciera con la figura de Juárez, criticando los excesos del régimen de Díaz y propugnando porque fuera él (Obregón) quien hiciera frente a los problemas del país. Para 1919 participa en el movimiento de maestros normalistas apoyando el paro de labores en demanda del cambio de horarios y políticas educativas, así como en los salarios, muy bajos o inexistentes en algunos casos. Por último, aún con 70 años de edad, la maestra, educadora y escritora, participaba como alumna en la Escuela de Altos Estudios (1923) estudiando declinación castellana y sánscrita, al igual que la obra de Rabindranath Tagore (Bazant 2009).

Viajera, cronista, educadora, poeta, narradora y dramaturga, Laura Méndez de Cuenca fallece el 1 de noviembre de 1928 en su casa de San Pedro de los Pinos. Su vida es un mosaico donde se aprecian no sólo todas estas actividades intelectuales, sino incluso su *praxis* vital, esa toma de decisiones que la conducen a luchar contracorriente, a convertirse en una de las primeras poetisas del diecinueve mexicano, a convivir y ser reconocida por la intelectualidad de la época, a pelear por mantener intactos sus ideales y visión de mundo y a batallar por el acceso de las mujeres a otros espacios alejados de aquellos en los que se les encasilla por parte de quienes detentan el poder. En suma, a través de la vida y obra de esta escritora se pueden:

Marcar pautas del desarrollo de la educación femenina, la educación primaria y, en general, la historia de la educación pública en México, la profesionalización de la escritora y la maestra. La mirada de la viajera y la amante, etc., durante años decisivos; así como nos ejemplifica, de manera notable, el empeño de una mujer por ir construyendo su destino frente a las adversidades de una sociedad limitada y conservadora (Mora, 21).

Capítulo II. *Mater libertas, Mater terribilis, Mater dolorosa.* (Re)visión de la figura materna en tres cuentos de *Simplezas* (1910): “Heroína de Miedo”, “La Venta del Chivo Prieto” y “La tanda”

El uso de la palabra escrita supone para las mujeres la posibilidad de crear mundos posibles basados en la realidad que habita, de donde extrae experiencias de vida, sociales y de creación; estos modelos de escritura y vida conforman su percepción del entorno, mediada por la cultura y la sociedad masculina dominante y transmitida a través de formas simbólicas que programan y organizan los pensamientos y acciones de una colectividad definida en un contexto histórico y social específicos (Salles, 441-442). Si la intención de las escritoras es edificar, o preservar, una tradición de escritura y un imaginario femenino, la obra literaria debe entrar en correlato con este sistema socio-cultural para conferirle un aspecto de realidad, esto es, que la literatura refleja, en su interior, la serie social que le rodea y de la cual obtiene elementos para su construcción (Tinianov, 89-101).

La literatura realista del siglo XIX se da a la tarea de recrear a personas reales, con su visión de mundo, su trasfondo cultural, sus vivencias, etc., condicionados dentro de su entorno histórico (Auerbach, 522) por medio de la representación de personajes inscritos dentro de ésta. El costumbrismo y, en especial, el realismo pretenden mostrar un ambiente específico por medio del texto literario a través de un “mundo propio”, brindan al espectador, por su medio: “un reflejo de la realidad más fiel en su esencia, más completo, más vivo y animado del que el espectador posee en general” (Lukács 1982, 96-97). Este reflejo se logra por la interacción entre el entorno extratextual (donde se inscribe el espectador: autor y lector) y la realidad textual propia de la obra artística.

La sociocrítica retoma y enfatiza la idea propuesta por Lukács sobre el mundo

propio de la obra. Según esta corriente crítica, aunque el texto no refleja la realidad tal como es, si realiza una referencia indirecta entre la realidad fáctica y la imaginada; de aquí surge la idea de “mundos posibles” (Espezúa, 80)⁵⁶ o mundo de la obra, donde lo ficticio no es tanto una cuestión de invención pura, sino de organización de los componentes de la realidad externa. Dentro de estos mundos existe una doble referencialidad: hacia adentro de ellos (los personajes y sus relaciones y acciones dentro de la trama) y hacia afuera (el mundo fáctico de dónde surge el texto). Con este procedimiento se puede construir una representación lo más cercana posible a la realidad y aunque no se pueda recuperar el acontecimiento o el personaje mismos, sí es posible reactualizar (o reconfigurar) su naturaleza y su esencia a través de la imagen que lo evoca (Espezúa, 73-74).

Pero lo más significativo para los términos de este trabajo, es la categoría de análisis denominada “ideosema”; esto es el: “fenómeno textual que reproduce metonímicamente [por contigüidad en este caso] las relaciones dadas en una práctica ideológica extratextual. Los ideosemas son *sistemas de estructuración* que se deducen del funcionamiento de las prácticas sociales o discursivas” (Negrín, 139).⁵⁷ Localizables mediante los trazos, señas o marcas que han quedado en la escritura de los textos; de tal forma, el sistema textual se convierte en autónomo con relación a lo referencial fuera de él; en el análisis del texto se comprueba, entonces, que lo ideológico al introducirse en la estructura del texto se separa del sistema social al que pertenece para ingresar en uno nuevo transfiriéndole su propia capacidad para producir sentidos (Negrín, 139).⁵⁸

⁵⁶ Noción cercana a la propuesta por Roger Chartier en *El mundo como representación. Estudios de historia cultural* (1995) y “La historia cultural redefinida: prácticas, representaciones, apropiaciones” (1978) acerca de la “relación representación”, con la diferencia de que Chartier lo circunscribe a las relaciones de poder.

⁵⁷ Las cursivas son de la investigadora.

⁵⁸ Una tercera vertiente de la sociocrítica es la relacionada con los estudios de género y las mujeres desde un acercamiento a la postura de Bajtín (Malcuzyński, 1991). Sobre la misma volveré más adelante.

En el caso de la escritura hecha por mujeres no se trata sólo de reflejar una realidad específica (aunque también sea una parte de la intención), sino de reconfigurar las imágenes y símbolos que de lo femenino crea y difunde la cultura patrilínea: “se tratará siempre de (a) desaparición-sustitución de signos; (b) significados nuevos atribuidos a significantes antiguos; (c) significantes nuevos con significados antiguos” (Salles, 439). El cambio cultural, social, artístico y de escritura planteado por las mujeres (particularmente aquellas quienes poseen acceso directo a la cultura en el poder y sus mecanismos de dominación)⁵⁹ requiere de la (re)presentación de sujetos ya preestablecidos, en otros resignificados en sus acciones y su discurso.⁶⁰

¿Cuál es la importancia de la maternidad y sus simbolizaciones dentro de este proceso de resignificación y reescritura?, ¿qué la hace única entre todos los estereotipos asignados a las mujeres? Por una parte, desde la postura psicológica y de imaginario personal, la maternidad se asocia con el proceso de creación artística y la escritura; por la otra, desde la perspectiva biológica y socio-cultural, también se le liga con la creación de paradigmas de comportamiento del “deber ser” femenino.

Para el psicoanálisis tradicional existe una separación entre creación y procreación;

⁵⁹ Según la concepción de Sefchovich para quien: “No escriben los campesinos, ni los obreros y menos aún sus mujeres. Escriben quienes pueden, escriben las mujeres que tienen la vida resuelta, una educación formal y tiempo libre” (15). Aunque, como ya se expuso, esto no necesariamente tenía que ser así y las mujeres, de todas las condiciones sociales, echaban mano de las herramientas que tuvieran a su alcance para acceder a la lectura y la escritura, sí es cierto que llevaban mayor ventaja aquellas a las que se refiere Sefchovich.

⁶⁰ Entendida la (re)presentación en los términos en que la propone García Barrientos (*Cómo se comenta una obra de teatro. Ensayo de método*, 2007), es decir la existencia en los textos de una: “imitación (re)presentativa (que, a la vez, representa o reproduce y presenta y produce)” (29).

Aunque el teórico circunscribe, especialmente, esta característica representacional al teatro, la misma puede ser aplicable para los textos narrativos por dos razones. Primero, si bien los personajes en una obra narrativa no se corporizan (la actriz, el actor, un objeto animado o inanimado) de cualquier manera su comportamiento, pensamientos, e incluso psicología y moral, responden a acciones concretas y con base en ellas se mueven; no en vano tanto la Narratología como la Semiótica teatral hablan de actantes (sujetos de acción).

Segundo, como ya se ha visto, la intención de la literatura realista es la de construir sujetos ficcionales lo más cercanos a los reales; en este sentido, también sería válido pensar que los primeros realizan acciones similares a los segundos de la misma forma en que una actriz (o actor) ejecuta las inscrites dentro del texto dramático y lleva a escena.

la madre, al verse encargada de cuidar a los hijos, deja de lado su proceso creativo y de conformación como sujeto para enfocarse en la del niño. Si la creación artística (de hecho todos los aspectos de la personalidad) se centra sobre todo en el niño(a) que alguna vez se fue, la mujer (la madre) pierde esa instancia de acceso ya que deja de ser niña para concentrarse en la concepción y crianza de los hijos, canalizando su creatividad y agresividad en la maternidad (Saona, 585-586). En términos cercanos se manifiesta Rosario Castellanos; para la escritora, la literatura se convierte en medio por el cual la mujer compensa la maternidad negada y, con ello, la no trascendencia a la posteridad por medio de darle vida a otro ser, pero también como forma de constitución de un lenguaje propio reflejado en la obra literaria:

Pero he aquí que vienen las mujeres a la literatura trayendo a cuestas sus sentimientos maternos frustrados, esos sentimientos en cuya satisfacción encuentran la inmortalidad (la inmortalidad somática de la que hablaba Weissmann) y en cuyos frutos, los hijos, se le presenta, como dice Freud, una parte de su cuerpo como un objeto exterior pero todavía íntimo, ligado a ellas mismas, prolongando su propio ser y al que, sin embargo, ya pueden consagrar un pleno amor objetivado. Vienen, no porque haya perdido vigor este sentimiento y sus maneras de expresarse [...], sino porque por un motivo o por otro no han podido encauzar este sentimiento por el cauce natural y ordinario. La necesidad de desbordamiento, de trascendencia, se encuentran con otro cauce: el literario, no importa si adecuado o no, pero posible. Y se derraman en él. [Con un lenguaje que] Lo emplea exactamente en el sentido contrario [al del hombre]: para marcar bien sus límites, para afirmarse sólidamente dentro de su individualidad, para proporcionarse un eco propio (Rosario Castellanos 2009, 209-210).

Es decir, las mujeres compensan su maternidad negada, o frustrada, por medio de la escritura al igual que los hombres compensan su incapacidad de procreación por el mismo medio, con la diferencia de que el lenguaje utilizado por las primeras no pretende imponer una realidad del mundo, sino reconfigurarla asignándole nuevos significados. Es en este sentido que se entiende la escritura de Laura Méndez de Cuenca. La maternidad

en la escritora no fue precisamente el estado “perfecto” al que debía aspirar una mujer según los códigos establecidos (vease lo ya dicho en el apartado de la biobibliografía de la escritora),⁶¹ por ello es que el ideal de maternidad (representado por María Antonia en el cuento “Heroína de miedo”) es también un ideal de escritura y liberación, de búsqueda de la autoafirmación, primero, y la afirmación, después, de su quehacer de madre, escritora y mujer (en el caso de Méndez de Cuenca).

La relación entre maternidad y creación se manifiesta más claramente durante el embarazo. Para Julia Kristeva, el embarazo se entiende como un proceso de identificación entre la madre y su futuro bebé, donde la primera se envuelve y produce al segundo (relación yo-otro) lo que propicia la creatividad. Según esta teórica, no existiría originalmente, durante el embarazo, una relación de oposición entre madre e hijo (si acaso, más tarde, una relación de competencia con la hija), sino una de amor, donde éste último se convierte en lenguaje y de ahí en escritura:

Flash: instante del tiempo y de oposición en el tiempo o del sueño sin tiempo; átomos desmesuradamente henchidos de un vínculo, de una visión, de un estremecimiento, de un embrión aún informe, innombrable. Epifanías. Fotos de lo que aún no es visible, sobrevolado forzosamente desde muy arriba, alusivamente, por el lenguaje. Palabras siempre demasiado lejanas, demasiado subterráneas para ese bullicio subterráneo de segundos que se pliegan en espacios inimaginables. Escribirlos es una prueba del discurso, como es el amor. ¿Qué es amar, para una mujer? Lo mismo que escribir. Risa. Imposible. Flash de un innombrable, tejido de abstracciones que hay que desgarrar. Que un cuerpo se aventure finalmente fuera de su refugio, se arriesgue en sentidos su capa de palabras. **Verbe Flesh** (209-210).

Sin embargo, la maternidad es utilizada por la ideología homo-patrilínea para circunscribir a las mujeres a determinadas formas de comportamiento, mismas que tienen como base la construcción cultural del estereotipo materno a partir de dos líneas

⁶¹ Un proceso muy similar padeció Mary Godwin Shelley antes de escribir su famosa novela *Frankenstein, un Prometeo moderno* (1816) quien, como afirma Rosario Ferré: “[...] si los sentimientos de amor y rechazo conviven en una maternidad normal con sentimientos de felicidad y satisfacción, es necesario recordar que las maternidades de Mary distaron mucho de ser normales” (56).

convergentes: la biología y la ideología.⁶²

La particularidad de la mujer de concebir vida la somete al “deber ser” femenino que tiene como base la condición biológica:

La mayor parte de las culturas, en la medida en que se trata de organizaciones patriarcales, identifican la feminidad con la maternidad. A partir de una posibilidad biológica –la capacidad reproductora de las mujeres– se instaura un deber ser, una norma, cuya finalidad es el control tanto de la sexualidad como de la fecundidad de aquellas. No se trata de una legalidad explícita sino de un conjunto de estrategias y prácticas discursivas que, al definir la feminidad, la construyen y la limitan, de manera tal que la mujer desaparece tras su función materna, que queda configurada como su ideal (Tubert, 7).

El control de la sexualidad femenina como forma de empoderamiento (político, económico, cultural, etc.) masculino se sustenta en la “mistificación de lo femenino”, la partición en dos tipos de comportamiento con los cuales identificar a las mujeres y sus acciones: la madre y la prostituta (Hierro, 14-15). La mistificación femenina aparece cuando deja de sacralizarse la figura femenina como tal para consagrarse en lo biológico-sexual, dentro de una “naturaleza propia” de la mujer,⁶³ esto es, en el principio reproductor de la especie antes que la divinización de la imagen de la(s) diosa(s). La madre, en este sentido, se representa con base en valores propios de lo femenino: pureza, castidad, pasividad, docilidad, etc., bajo una carga ideológica definitoria del “deber ser” de la mujer que busca apartarla de los aspectos económicos, políticos y socio-culturales; de ahí que la figura materna encuentre en la imagen de la Virgen María el símil perfecto de las formas de comportamiento “propias” de las mujeres (Hierro, 17).

⁶² En el sentido que le asigna Edith Negrín quien, retomando a Althusser, enfatiza en los: “aparatos ideológicos del Estado” (la familia, la Iglesia, el sistema educativo, los medios de comunicación, etc.) quienes conforman la mentalidad de los individuos de acuerdo a la posición social por medio de una serie de prácticas, conductas y rituales” (137). Es decir, aquí la ideología actúa como dador de sentido para la manera de actuar de los entes sociales.

⁶³ Desde diferentes perspectivas que pasan por la filosofía, la biología, la teología, entre un largo etcétera. Para ahondar en algunas de estas percepciones ver Hierro (1985a).

Si bien Hierro no profundiza en este concepto, si se siguen las ideas de Kristeva en “Stabat Mater” (209-231) y de Simone de Beauvoir en *El segundo sexo* (I, 1949) es posible encontrar el punto de convergencia entre estas dos figuras (la madre y la prostituta). Según Kristeva, aunque María y Magdalena son representaciones opuestas, la Madre dolorosa (Stabat Mater) comparte el sentimiento de orfandad ante la pérdida del hijo junto a la prostituta redimida María Magdalena; este efecto se traduce en la identificación plena de lo materno como causa natural para la mujer (en María) y de la guía masculina en los aspectos de vida (en Magdalena), pero también como la identificación de ambas mujeres en la figura del hombre (Jesús) como otorgante de sentido de sus valores, es decir, el hombre-Dios como eje central sobre el cual giran las acciones, pensamientos y formas de comportamiento de estas mujeres, base de la cultura occidental-judeocristiana en la que se inscribe nuestra sociedad.

En otros términos, para De Beauvoir la negación de, por lo menos, el carácter de esposa en María sirve a la política patriarcal para exaltar su pureza como “Mujer-Madre” (I, 261) únicamente si ésta acepta su papel de subordinación; la madre se inclina ante el hijo, la mujer ante el hombre por mandato divino, éste ha impuesto su ley y marcado a la maternidad como estado supremo de la naturaleza femenina sacralizada:

En el culto a María se consuma la suprema victoria masculina: es la rehabilitación de la mujer mediante su derrota. [...] La maternidad como fenómeno natural no procura ningún poder. Sólo le queda a la mujer, si desea superar en ella misma la tara original, inclinarse ante Dios, cuya voluntad la somete al hombre. Y con esta sumisión puede asumir un nuevo papel en la mitología masculina. [...] y en tanto no renunciara a este papel, [de Mujer-Madre] podrá ser honrada como vasalla. No pierde ninguno de sus atributos [sexualidad, procreación, y el poder que de ellos emana], sólo cambian de signo, de nefastos pasan a ser fastos; la magia negra se transforma en magia blanca. Sierva, la mujer tiene derecho a las apoteosis más espléndidas (I, 261).

La deificación de la figura materna (aquí resuenan las palabras de Acuña: “Y

en medio de nosotros mi madre como un Dios”) a partir de los mandatos biológicos asociados a la concepción, mistificados después y posteriormente enclavados dentro de una construcción cultural específica y de ahí en las sociedades parte de ésta, determina los valores del “deber ser” femenino, mismos que encuentran en la imagen de la madre al exponente máximo de aspiración como causa “natural” de su psique y su biología, pero también del deber ser social y personal, para ello es que han sido criadas y educadas según los preceptos patriarcales.

2. 1 Ansias de libertad o la paradoja de la mujer en “Heroína de miedo”

La escritura de Laura Méndez de Cuenca recrea personajes humanos, en el sentido ontológico del término, con sus contradicciones, visiones de mundo, ⁶⁴ sueños, esperanzas, deseos, rebeldías, etc. Los personajes femeninos en la escritora son: “mujeres condenadas por un fatalismo social de costumbres que por momentos ven cierta luz, el potencial femenino frente al miedo (‘Heroína de miedo’) [...] o bien, seres sujetos a un comportamiento de valores sociales preestablecido” (Mora, 47). De aquí que estos personajes se encuentren inmersos en una paradoja entre lo que quieren realizar en el ámbito individual, y lo que esperan de su accionar en el espacio colectivo. En “Heroína de miedo” (1910)⁶⁵ se reflejan las paradojas a las que se enfrentan muchas de las mujeres de finales del XIX e inicios del XX en México.

¿Cuáles son estas contradicciones paradójales inscritas en el mundo posible de “Heroína de miedo”? Fundamentalmente se pueden catalogar tres: la paradoja de la voz (discurso oficial-discurso propio), la paradoja del espacio (libertad-encierro) y la paradoja de la inmovilidad (estatismo-acción). Comenzaré con la paradoja de la voz, por ser ésta la base sobre la cual se desarrollan las siguientes.

En el cuento se narra la aventura vivida por María Antonia (la protagonista) ante el peligro que la acecha y el modo en que logra salir con vida de la misma. No resulta casual que el personaje principal sea una mujer, de hecho una mujer joven, a la cual se le califica desde el título como heroína. Todo el peso narrativo recae sobre ella y sus acciones; la focalización, que en un principio se concentra en Casimira, mujer vieja y nana del patrón

⁶⁴ En los términos ya expuestos en la introducción de esta investigación.

⁶⁵ Publicado originalmente en *El Imparcial* el 18 de noviembre de 1908 y posteriormente en el libro *Simplezas* en 1910.

don Pedro Ordóñez, esposo de la protagonista: “A Casimira le amaneció el gallo suelto, el domingo de Resurrección” (54, 170)⁶⁶, páginas adelante, se centra en la joven y obediente esposa: “María Antonia oía a su criada con sumiso respeto, más por sus años que por sus conocimientos y experiencia” (56, 172).

El cambio de focalización de Casimira a María Antonia manifiesta la oposición entre dos sistemas discursivos sociales, así como entre dos visiones de mundo generacionales y de clase. En la focalización y descripción de Casimira y sus acciones, se manifiesta, con un toque de ironía sobre la condición social de la sirvienta, la diferencia entre lo viejo y lo nuevo, entre la búsqueda de sentidos diferentes a los asignados y la aceptación de los mismos por parte de las dos mujeres.

Así como no resulta casual que Méndez de Cuenca eligiera a una joven mujer como su “heroína”, tampoco lo es que ésta, en su condición de adolescente, posea mayores posibilidades de romper, desde su aparente pasividad, los patrones impuestos, así como la escritora lo hace desde su posición: “El artista protesta por las mismas cosas que el adolescente encuentra intolerables” (Spakcs, 182). Por esto es que Casimira, mujer vieja con poca o nula posibilidad de trasgredir los valores y obligaciones que le han impuesto por su condición social y de género choque con las ideas de su “ama” María Antonia.

La oposición entre la recién casada y la nana se concentra en los siguientes rasgos:

⁶⁶ Con la intención de abreviar, en adelante todas las citas concernientes al cuento sólo serán referidas por el número de página. Por otra parte, sin intentar realizar un análisis de crítica textual, si es importante señalar que existen diferencias en la transcripción de los cuentos “Heroína de miedo” y “La Venta del Chivo Prieto” entre las ediciones a cargo de Margo Glantz y Pablo Mora (Editorial Premiá, 1983, y Fondo de Cultura Económica-Universidad Nacional Autónoma de México, 2006, respectivamente).

El primer número hace referencia a la edición de *Simplezas* (1983) del cual extraigo las citas y en el que me baso para el análisis por ser una edición facsimilar del original de 1910; el segundo a la edición a cargo del Dr. Mora (2006) por si algún lector interesado quiere comparar ambas ediciones.

a) Casimira representa al discurso oficial con todas sus cargas de sentido; b) María Antonia al emergente, de igual manera con todas sus cargas de sentido; c) ambos discursos se oponen y al mismo tiempo se complementan; y d) al cambiar el punto focalización de Casimira a María Antonia se privilegia un nuevo lenguaje, artístico y social, en un metadiscurso femenino.

Para el primer caso, Casimira representa todos los estereotipos sociales dominantes: es ángel y guarda de la casa: “Cuatro meses hacía que don Pedro había dicho a la fámula: ‘Casimira, en tus manos pongo a mi esposa y mi casa: tú sabrás cuidar de todo lo que es mío’” (54, 170), es madre, en su papel de nana, que cuida de los hijos: “Casimira había criado a don Pedro en sus brazos; tratábalo de tú a tú, y lo regañaba, sin parar mientes, cuando lo creía justo” (54, 170), por poner sólo un par de ejemplos. La discursividad⁶⁷ de Casimira está impregnada de los postulados del sistema patriarcal de la época. Más allá del hecho de que Casimira sea presentada como una vieja criada, lo que por otra parte podría significar la antigüedad o lo anquilosado del discurso patriarcal y lo enquistado que se encuentra en la mujer, se encuentra el otro de su condición humilde, de poca o nula educación, con el agregado de la influencia religiosa. En la voz de Casimira se manifiestan las restricciones y los miedos impuestos y la repetición de los valores sociales y morales establecidos: “En sus filípicas a María Antonia, Casimira repetía verbalmente trozos enteros de los sermones a que con frecuencia asistía en la vecina iglesia de las Vizcaínas” (56, 172). En contraparte, María Antonia plantea un discurso de libertad emergente, propio de las mujeres que intentan hacer oír una voz que, en principio, no es

⁶⁷ Entendida ésta como la producción de sentido surgida a partir del hecho de que el funcionamiento social posee una dimensión significativa constitutiva, al mismo tiempo que toda producción de sentido se inserta en lo social: “*Por lo tanto, sólo en el nivel de la discursividad el sentido manifiesta sus determinaciones sociales y los fenómenos sociales develan su dimensión significativa*” (Verón, 125-126). Las cursivas son de la edición.

la suya porque ésta es acallada por el discurso patriarcal y su palabra es catalogada como marginal (Agosín, 15).

Circunscrita dentro de la voz masculina y bajo el amparo de ésta, don Pedro (joven como ella) le recomienda a Casimira que la cuide y la conduzca en su papel de joven esposa (54, 170), María Antonia resume en una sola frase toda la carga de sentido de su discurso: “¡Ay!, ¡si yo me decidiera a hacer lo que soy capaz!..” (58, 174).⁶⁸

En las palabras de la joven (la rebeldía de la que habla Spacks), María Antonia opone su visión de mundo, su acción vital, a la de Casimira, acotada por el discurso masculino oficializado. La afirmación de María Antonia señala su deseo de libertad, su sentimiento de asfixia ante una sociedad que no la deja ser. Esta expresión manifiesta la paradoja entre el deber ser y el poder hacer de las mujeres de la época: en efecto, María Antonia quiere ser libre, sin embargo, no puede serlo por las circunstancias en que vive. La multicitada frase lleva entonces un doble trasfondo significativo que se observa en las series opuestas propuestas en este análisis: libertad-encierro, oposición a la-aceptación de las tradiciones heredadas, antigüedad-modernidad, joven ama-nana vieja.⁶⁹

El último elemento de esta serie, lo conforma el surgimiento de una nueva voz femenina, la de María Antonia quien enfrenta con su discurso de liberación al anquilosado de Casimira: “¡Cuando yo te digo, Casimira, que siento alas en vez de brazos, y me creo capaz de empresas muy grandes! ¡Pero, tú, no me conoces, no me conoces!” (58, 174). Un

⁶⁸ En ésta se pone de manifiesto la función social activa (Lukács 1982, 100) que rompe con los lineamientos del sistema dominante.

⁶⁹ Incluso llevándolo a un plano sintáctico, los signos de admiración representan lo mismo acción que decepción o tristeza. Aún más, la onomatopeya “¡Ay!” refleja la decepción del personaje por no poder ser libre, mientras que el resto de la oración “¡si yo me decidiera a hacer lo que soy capaz...!” refleja una rebeldía acotada contra las imposiciones.

metadiscurso femenino de liberación protofeminista.⁷⁰

A partir de la voz, se continúa hacia la siguiente paradoja: el encierro. La descripción del lugar donde vive y se resguarda a la protagonista es detallada:

Era la vivienda de don Pedro Ordóñez una de esas de la plazuela de las Vizcaínas, llamadas accesoria de “taza y plato”. Formaba parte del Colegio de la Paz, al cual daba renta; pero quedaban de éste completamente incomunicadas y aisladas entre sí. El nombre de *taza y plato*⁷¹ les venía, por estar compuestas de dos partes; la una encima de la otra: el plato contenía el zaguán y la escalera; la taza, una sala minúscula, una recámara menor todavía, y la cocina, donde apenas cabía la cocinera. En la sala de los Ordóñez, ocupaba puesto principal una mesa tortuga, adornada con floreros y muñecos de porcelana de Dresde [...]. Tres veces al día quitaba Casimira los cacharros de la mesa y la carpeta de China bordada a colores vivos, para extender el mantel y poner el servicio de desayuno, comida y cena (55-56, 171).

El efecto de representación denota una especie de “casa de muñecas”, en donde María Luisa es la niña en resguardo, y la posición económica de los personajes, la cual se adivina de escasos recursos. A través de la descripción se reafirma lo ya postulado, el espacio público está vedado para las mujeres, éste corresponde únicamente a los hombres: “A la cena, que era muy frugal en la casa de Ordoñez, seguía una escena de mimos entre marido y mujer, con la que don Pedro acostumbraba endulzar a su cara esposa la soledad en que solía dejarla noche a noche, mientras el iba a desaburrirse en alguna tertulia de amigos o en el café” (56, 172). Mientras que la posición económica determina que María Antonia manifieste sus deseos de libertad desde el lugar mismo de reclusión: “las mujeres de la clase media, cultivadas como flor de canela climada y en perfecta ociosidad, son las que han gritado rebelémonos. Y se rebelaron. Estas son las que quieren ser médicos, abogados, legisladores y cuanto hay, en vez de muñecas de tocador”

⁷⁰ Discurso compartido por la autora en su artículo “El decantado feminismo” publicado en *E/ Imparcial* el 17 de noviembre de 1907 (Mora, 252-255), donde expone su apreciación del papel que desempeña la mujer dentro de la sociedad de ese tiempo.

⁷¹ El subrayado corresponde al texto.

(Méndez de Cuenca 2006, 254). Entre estas dos posiciones la joven esposa y futura madre desarrolla su ideal de libertad.

La protagonista, como mujer de su época, vive y se desarrolla conforme a lo estipulado por el sistema social imperante, sin embargo, no comparte los preceptos vigentes:

María Antonia, acostumbrada a que la juzgasen humilde, y sabedora de que la mansedumbre y la irresponsabilidad eran el galardón a que debía aspirar la mujer, mostrábase sumisa en todo. Acataba con respeto las órdenes del marido, como con respeto había obedecido fielmente las de sus padres; pero en su interior, la joven esposa se rebelaba contra el papel de borrego que el sexo le imponía. Pensaba humillante que la mujer fuese inferior al hombre e irresponsable de sus acciones. A lo menos, ella veía, en su propio pensamiento, una irradiación sobrenatural, y sentía tener alas, en vez de brazos. Alas, sí; pero cortadas y entumidas. ¡Ay!, si se las dejaran crecer, ¡qué lejos y qué rápida volaría! María Antonia esperaba pronto verse con un hijo en los brazos, antes de cumplir diecisiete primaveras. Al hijo sí que lo enseñaría a ser responsable y libre, aunque fuera del mismo sexo inferior y apocado que a ella le había tocado en suerte (54-55, 171).

A partir de este párrafo María Antonia reafirma su condición libertaria en varios sentidos.

La futura madre rompe con la idea sicoanalítica, expresada por Simone de Beauvoir, según la cual una joven madre encuentra en el embarazo primero una especie de juego donde el niño por nacer es visto como un muñeco, un objeto de posesión y dominio o un símil de los hermanos pequeños (con los que jugaba María Antonia no mucho antes de contraer matrimonio) y después como una amenaza a la integridad de su persona (De Beauvoir II, 286). El ideal de maternidad se encarna en María Antonia no sólo porque desea lo mejor para su futuro hijo por medio de acciones nobles y de valor (al contrario de Severiana en “La Venta del Chivo Prieto”), sino porque simboliza el paradigma de la nueva mujer de finales de siglo: la búsqueda del hacer.

El pensamiento de María Antonia la libera de la alienación social, la lleva a manifestar un sentido de la praxis social enfocada a la búsqueda de su libertad (Lukács, 1977, 46), la convierte en parteaguas de una nueva forma de ver las cosas y lo que le rodea desde su posición en el mundo, ese pequeño microcosmos propuesto por Méndez de Cuenca cuando habla de las mujeres de clase media y al que se refiere Sara Sechfovich: “Las mujeres, por el solo hecho de permanecer dentro el hogar, han podido quedar integradas en un mundo aunque pequeño, total y coherente” (17). No sólo es el pensamiento de María Antonia el que la convierte en heroína⁷² y (re)presentación de la maternidad ideal; sus acciones confirman su postura ante el mundo.

En la última paradoja de las planteadas, dentro del hogar resguardado con “llave y tranca” (55, 171) se encuentra el sitio donde la protagonista va a confrontar el peligro. Sin saberlo, o quizá sí, Casimira lo deja entrar: “Estaba a punto de sonar la oración, cuando Casimira, entrando de la compra de la tarde, *toda encandilada*⁷³, como ella decía siempre que no distinguía claramente los objetos. Por lo mismo, no echó de ver que, junto a la puerta de la accesoria, había un bulto agazapado, el cual se escurrió dejando el paso libre a la fámula” (56, 172). Aquí caben varias preguntas: ¿realmente Casimira no se percató del bulto que se encontraba a su lado?, ¿llegar de la calle *toda encandilada* refleja la ceguera de alguien que se encuentra a disgusto y, por lo mismo, no ve el peligro o no le importa?, ¿en qué momento el hombre se introduce a la alcoba sin que Casimira, guarda del hogar, lo notara? Como sea, el hecho es que el discurso del sistema dominante permite, directa o indirectamente, que el peligro entre hasta lo más recóndito del hogar, que el miedo se

⁷² Según la idea que le asigna Prada Oropeza como la relación extratextual que eleva al protagonista a la categoría de héroe de acuerdo a la ideología de la clase dominante en calidad de prototipo (45). En el cuento, la autora rompe con los esquemas establecidos ya que si no cualquier protagonista puede ser elevado a esta categoría, menos se puede pensar en que una mujer lo sea según la ideología imperante de la época.

⁷³ El subrayado corresponde al texto.

manifieste con toda claridad ante la mujer⁷⁴ que, aun de manera latente, revela ciertos rasgos de libertad.

A partir de este hecho, fortuito o no, María Antonia tiene que enfrentar una decisión trascendental, ¿cómo desafiar al peligro? La protagonista decide no hacer algo al respecto, es decir, decide confrontar el peligro a partir de la inmovilidad:

Su primer pensamiento fue pedir auxilio, huir a la calle con su criada; pero, madurando su dictamen y sacando del miedo mismo el valor que se necesita para ser héroe, empezó a tararear una canción enderezada a la luna, de las muchas de esta suerte que eran boga de la época. Se calzó las zapatillas sin precipitación, y volvió a su puesto, en la silla costurera, sin dar muestras de haber visto al facineroso (57, 173).

La inmovilidad de María Antonia ante el peligro inminente origina varias conclusiones: 1. María Antonia refleja, paradójicamente, en su inmovilidad una acción tendiente a salvar su vida y la de quienes le rodean⁷⁵ lo que la convierte en heroína; 2. Las mujeres son dueñas de su espacio pero aun ahí no pueden realizar acciones que vayan en contra de su naturaleza pasiva, por eso María Antonia no se enfrenta cara a cara al peligro; 3. María Antonia resguarda el hogar, tarea asignada al hombre, pero, nuevamente de forma paradójica, no se siente segura hasta que llega su esposo; 4. La razón, la inteligencia, se sobrepone al instinto⁷⁶, a los miedos atávicos representados por el hombre⁷⁷, razón por

⁷⁴ Como sucede en la novela *El espejo de Amarilis* donde Adolfo Sánchez Portal, esposo de Inés Mendoza, intenta acabar con su vida dentro del mismo hogar (2, XXV, 173).

⁷⁵ Es de suponerse que el hombre no sólo mataría a María Antonia, sino a Casimira y a don Pedro.

⁷⁶ Aquí se ven reflejadas en la obra las ideas de la autora, para quien la educación positiva libera a la mujer de las cadenas que la atan y del encierro en el que se le encasilla (ver “El decantado feminismo”)

⁷⁷ En este sentido resulta significativo que no se describa la apariencia del intruso al que sólo se le nombra como “un hombre” (57, 173) del cual sólo se pueden ver: “los ordinarios pies [que] pendían de un par de piernas cubiertas de un calzón blanco” lo que denota una clase social inferior, tal vez un indígena o campesino (57, 173). El hecho de no precisar aún más la apariencia del hombre significa que no es necesario describirlo porque, finalmente, representa no a un ser en particular, sino a un símbolo de los peligros surgidos del exterior y de los cuales las mujeres deben ser puestas a resguardo.

la cual María Antonia prefiere esperar sin desarrollar grandes acciones; y 5. El miedo trastoca su sentido al convertirse en valor: “El valor del miedo es el que tiene el mérito” (58, 174). Ahora bien, la paradoja de la inmovilidad (con todas sus contradicciones) representa la fuerza de los actos femeninos cualquiera que sean (de vida, escritura, heroicos, etc.):

La novela del siglo XIX revela los caminos por los que las mujeres pueden conseguir poder a través de la pasividad. [...]. Las mujeres descubren la forma de ejercer control en los dos extremos de la sumisión: permitiéndose a sí mismas ser dependientes de alguien, ser cuidadas, y cuidando a los demás. Ambas versiones del papel femenino tradicional indican los tortuosos caminos que un grupo oprimido puede encontrar para dejar huella en el mundo (Spacks, 118).

Ante este grado de pensamiento, inteligencia y valor, María Antonia se revela como una mujer a la que Martha Robles califica como “Atenea” (63), aquella que posee cierto grado de libertad, independencia, inteligencia, pero que sigue circunscrita a los sistemas sociales establecidos. Por esta razón es que aun con toda la fuerza de sus acciones la protagonista debe esperar a ser rescatada por un hombre, en esta caso su marido, del ataque de otro hombre, el intruso. A pesar de todo, el sistema social permea la mente de María Antonia y su hacer se acota ante su deber de mujer.

En oposición a María Antonia y su heroísmo, su marido, Pedro Ordoñez, desaparece por completo de la escena. Éste representa los vicios de una sociedad que no termina por acceder a la modernidad y únicamente aprovecha de ésta el libertinaje y las malas costumbres. La voz narrativa presenta al esposo de María Antonia como una especie de *flâneur* entregado a sus propios deseos en detrimento de la salvaguarda de la esposa: sus salidas nocturnas a “desaburrirse” en tertulias de amigos y café con el pretexto de visitar a su madre, figura de poder femenino también (56, 172).⁷⁸ Sin embargo, don Pedro Ordoñez representa, con todo y su ausencia, la figura del hombre protector de la casa: “Más de dos horas duró la espera. Las que María Antonia contó con las pulsaciones de su corazón y el latido de sus sienas [...]. Cuando a la exigua claridad del farol de la esquina [...] distinguió la silueta de Ordóñez. [...]. En pocas palabras refirió lo que ocurría; así don Pedro cerró la casa dejando al asesino en ella” (173-174). Figura que de cualquier manera se encuentra difuminada, ya que Ordoñez en realidad tampoco se enfrenta al ladrón, sólo vigila la casa en lo que llega la ayuda del guardia nocturno (58, 174).

Por último, la representación de María Antonia y la (re)presentación de su

⁷⁸ Posición que adopta Altamirano cuando crítica las costumbres extranjeras que van dejando huella en el comportamiento social y artístico de los mexicanos (Bryan, 1986).

embarazo y futura maternidad son el paradigma de comprensión de la visión de mundo de la autora (por ello se distancia y se distingue de los otros personajes maternos). Si se sigue la afirmación de Spacks, citada párrafos arriba, cuando habla de la relación entre la adolescente y el artista, el que la voz autorial⁷⁹ se inscriba dentro del discurso de libertad de la heroína adquiere sentido.

En la estructura del párrafo citado anteriormente (54-55, 171) se manifiestan una serie de elementos que van alterando sus componentes, sobreponiendo unos a otros, intercambiándose en su praxis, conformando una dialéctica de contradicción entre lo que quiere y lo que deber ser el personaje femenino y, por añadidura, la intención de la autora al escribir su obra. En este párrafo se: “impide que el autor [la autora] llegue a estar en contradicción con la realidad presente, con el estado de la consciencia social del momento y con el de su propia consciencia” (Mukarovsky 1977, 158). María Antonia y Laura Méndez se presentan como dos mujeres que pretenden romper con lo establecido, que entran en diálogo con los sistemas dominantes por medio de su voz y sus acciones; de esta forma, la escritora que se libra de las contradicciones del discurso impuesto, ve la realidad, media entre ésta y la propia del mundo del cuento y la pone frente al lector a través de la obra artística manifestando, en este proceso, la conciencia posible para la(s) escritora(s) de la época; es decir, su conciencia de pertenencia a un grupo y el máximo de cambios que pueden lograr dentro de un ámbito socio-económico específicos sin que: “haya modificación en la naturaleza esencial del grupo” (Goldmann, 1980, 10-11), sin que se

⁷⁹ O autoral según Pimentel, o meta narrador o autora implícita para Ana Rosa Domenella (según me lo refirió durante las asesorías para la realización de este trabajo); cualquiera que sea la denominación, lo importante es el papel que juega la voz del autor dentro de la obra, así, ésta se entiende como la situación narrativa donde: “el sujeto de la mediación [aquel que se encuentra entre la visión de mundo propia y la que (re) presenta la obra literaria] y la perspectiva narrativa coinciden plenamente; el mundo se mira desde los ojos, desde los juicios y prejuicios de un narrador, es decir del sujeto de la narración que Stanzel equipara con el autor” (Pimentel, 248).

trastroque el sentido en la búsqueda de nuevos paradigmas de acción y escritura entre las mujeres y las escritoras, juntas y por separado.

En el multicitado párrafo la voz narrativa se convierte en la voz de la autora, extratextual, la problemática y la conciencia del personaje se difuminan en los de ésta. Tal vez se objete que al ser una narración realista el narrador omnisciente no refleja el verdadero interior del personaje como lo haría un monólogo interior en la literatura del siglo XX, pero ¿no es esa la intención de la obra, ser un reflejo artístico de la realidad con su carga de función social?, ¿no existe, dentro de la obra de arte una unidad de: “fenómeno y esencia [que, gracias al artista] plasman siempre claramente las premisas y condiciones del ser a partir de las cuales se origina y desarrolla la conciencia de los personajes que representan” (Lukács, 1982, 96-100) para ponerlos frente al lector? En este sentido, yo creo que en esta especie de monólogo interior disfrazado de soliloquio sí se refleja la voz de la autora, con su problemática para ejercer la escritura como trabajo o profesión, en la voz del personaje con la suya de libertad coartada.

Las acciones de la protagonista resultan el reflejo fiel de las intenciones de la autora y su batalla por cambiar el estado de las cosas para las mujeres de su época; la misma Laura Méndez de Cuenca da cuenta de ello con absoluta claridad:

Verdad que pocos hombres son tan audaces como la mujer para arrojarse en brazos de lo desconocido, cuando quieren llevar a empeño una cosa. La necesidad la empuja a hacer prodigios. Cuántas mujeres han sido criadas en el amable embrutecimiento del que la rutina les prescribió para su preparación de reinas del hogar y ángeles de la guarda de los hombres, y en un momento dado, viéndose en alguna dificultad doméstica, supieron sacar de sí mismas energías, buen juicio, tantas cualidades que nadie ha tratado de descubrir en ellas ni de desarrollar (2006, 252).

Precisamente lo que hace a la heroína del cuento, María Antonia, una mujer libertaria, dispuesta al cambio.

2.2 La otra cara de la moneda. Perversión de la maternidad en “La Venta del Chivo Prieto”

En “La Venta del Chivo Prieto”, Laura Méndez de Cuenca narra la historia de Severiana, su marido Desiderio, del hijo de ambos, Máximo, y las circunstancias que llevan a la primera a asesinar, en complicidad con el segundo, a su vástago por su excesiva avaricia.

La historia inicia con la aseveración de la voz narrativa de que lo que va a mostrar es simplemente la verdad y no una invención de la imaginación: “Ninguno que lea lo sucedido que voy a referir, podrá poner en duda su veracidad: para inventarlo sería menester haber sido engendrado pantera y nacido hombre por verdadero capricho de la suerte” (11, 138).

La introducción del cuento es, tal vez, uno de los ejemplos más paradigmáticos de la creación literaria realista. El hecho de que la voz narrativa se presente a sí misma a partir de la afirmación: “haber sido engendrado pantera y nacido hombre por capricho de la suerte” que apunta, por oposición, hacia un rasgo de feminidad (Domenella *et al* 1991, 129), quizá hacia una voz autorial como en “Heroína de miedo”, involucra al lector en el relato (igual que cuando afirma: “no espero que tú, lector amigo”), carga de sentido el proceso de la construcción de mundos posibles (el mundo de la obra) y, al mismo tiempo, reafirma la intención de verdad en el mismo por medio de los cuestionamientos metaficcionales que la narradora se hace a lo largo de la obra.⁸⁰

La doble vertiente referencial queda de manifiesto en las afirmaciones de la narradora (entendida la voz narrativa como tal): “Ninguno que lea lo sucedido que voy

⁸⁰ Esta voz autorial expresa juicios de valor acerca del comportamiento de los personajes agregando su punto de vista de la situación y exhibiendo, como se verá, la visión de mundo de la autora.

a referir, podrá poner en duda su veracidad”; “Porque como no se trata de componer una novela, sino de narrar un hecho” y “No espero que tú, lector amigo, hayas oído mentar a Las Palmas, lugarejo risueño y florido de la costa de Oriente. Dicho nombre es pura invención” (11,38);⁸¹ ya que en ellas interactúan el campo de referencia interna de la obra (el mundo imaginario de Las Palmas)⁸² con el de referencia externa (la afirmación de veracidad y la identificación de la voz autorial.), misma que se refuerza al detallar un cronotopo particular para el mundo de la obra: la costa oriental de México en los años que transcurren pasada la guerra del 47 y la que se libró en contra del Imperio de Maximiliano en 1862; más aún, en la Venta llamada Del Chivo Prieto:

Los terrenos [sobre los cuales edifica Severiana su Venta], por abandono de su dueño, habían sido invadidos por la hierba; la casa empezaba a desmoronarse, clareada como lo estaba por las balas norteamericanas, las mismas que habían echado por tierra, acribillado y sin vida, al amo de aquel predio:⁸³

[...]

No tardó la Seve en trasladarse a su nueva habitación. A su mandato y bajo la égida de su ojo avizor, dos peones de esos que en el lugar llaman barateros, dieron comienzo a reparar la vivienda. Se resanaron las paredes, se cerraron las brechas, se cegaron fosos; de palitroques se armó una gran cerca, rodeando la casa, y, en pocos días, con su sala, su cocina, su bodega, su corralón y su cuadra, quedó levantada en pie, al borde del camino real,

LA VENTA DEL CHIVO PRIETO (13-14, 141-142).

Dentro de este mundo particular se desarrollan las acciones de los personajes y

⁸¹ Este mismo lugar aparece, más adelante en *Simplezas*, en el cuento “El cerdo en engorda” (70-73) y en la novela *El espejo de Amarilis* (1902) y puede ser identificable con el puerto de Veracruz, la capital Xalapa o la ciudad de Orizaba, donde la autora vivió algunas temporadas, así, lo real se convierte en ficción dentro del texto literario (Espezúa, 79).

⁸² Mismo que parece ser marca de la escritura realista de finales del XIX en México. La descripción del entorno del pueblo (11, 138) por parte de la autora coincide en mucho con la que realiza Gabriel Ferry de la hacienda de “Las Palmas”, ubicada en Veracruz, en su novela *El indio Costal o El Dragón de la Reina* (1852, primera edición en español 1908): “Adosada a las colinas [...] la hacienda de Las Palmas, así llamada por los grupos de palmeras de que estaba salpicada la llanura [...]” (70).

⁸³ Más adelante se hace otra referencia histórica que contextualiza la temporalidad del cuento: “Porque Máximo había nacido en México, la mercadela fusiló, desde su ventana, a más de un francés fugitivo, cuando la guerra de intervención, pues quería que la patria de su hijo estuviese limpia de invasores” (15, 143).

las consecuencias que de ellas resultan, mismas que están marcadas por una dicotomía entre el bien y el mal (con todo el sentido semántico de la dualidad) la cual origina que el matrimonio Severiana-Desiderio, particularmente la primera, pervierta el orden natural del pequeño poblado de Las Palmas.

Cuando hablo de perversión me refiero al significado que le otorga el Diccionario de la Real Academia Española al verbo pervertir: “1. Viciar con malas doctrinas o ejemplos, las costumbres, la fe, el gusto, etc. / 2. Perturbar el orden o estado de las cosas”, y es precisamente lo que realiza en primera instancia Severiana, trastornar el orden del pacífico y paradisíaco pueblo de Las Palmas,⁸⁴ primero con su arribo, cargado de tintes funestos: su llegada coincide con la invasión norteamericana (12, 139-140). Después al establecer su Venta en contra de la voluntad del pueblo: “En que ningún forastero había de pasar la noche en Las Palmas, los palmeños estaban acordes” (12, 139). Por último al ser extranjera: la ventera es española de nacimiento (12, 139).

La condición de extranjería (extrangis) de la Mercadela (apodo con el que también se le conoce a Severiana) fortalece la concepción de que su presencia resulta perturbadora para el pueblo palmeño, ya que lo extranjero es percibido como lo extraño, indeseable,

⁸⁴ La descripción que hace la narradora del lugar es por demás elocuente: “Desde un cerro de mármol oscuro, por muchos años ignorado, y todavía por explotar, se abarca con la vista el enjalbegado caserío: parvada de gaviotas desparramadas por el triple par de riberas de tres alegres riachuelos, ocupadísimos en precipitarse uno en otro, formando sendas y espumosas cataratas. Allí, entre platanares y cafetos, guanábanos y pomarrosas, la dulce brisa de los trópicos canta al amanecer y arrulla a la puesta del sol” (11, 138).

ajeno o no perteneciente a la sociedad establecida (Blanck-Cerejido, 22)⁸⁵ de ahí que ante el temor de confrontar a una sociedad decida salir de los límites de la misma y establecer su Venta fuera de ella.

Ya sea por una cuestión de seguridad personal (es de suponer que el pueblo no toleraría lo hecho por la protagonista actuando en consecuencia contra ella) o de simple visión mercantil (los terrenos donde se asienta el establecimiento fueron comprados a precio irrisorio), lo cierto es que la Venta se encuentra cargada de varios significados; primero, desde el nombre mismo que puede entenderse: “como prolepsis del desenlace y como connotación diabólica; asimismo, como dentro del campo simbólico cristiano, el sacrificio del cordero pascual” (Domenella *et al* 2006, 338), segundo, la ubicación física de la misma. Si Severiana personifica todo aquello que la sociedad palmeña teme (la extranjería por principio y la maldad después) es entendible que su establecimiento se construya en las periferias del pueblo ya que, así, el orden “natural” de las cosas queda intacto dentro de los límites (físicos y morales) establecidos por esta sociedad concreta.⁸⁶ Pero si el espacio de la Venta por sí mismo pervierte el orden de Las Palmas, sus habitantes rompen no sólo con ese microcosmos establecido, sino que resquebrajan muchos de los postulados institucionales vigentes para la época.

⁸⁵ Lo que en el caso del cuento también va aparejado con la personalidad de Severiana. En la visión de mundo de la autora, nutrida por los continuos viajes que realizó (ver biobibliografía sobre la escritora en este trabajo), lo extranjero no es contrario a lo nacional, sino diferente. En su novela *El espejo de Amarilis*, aparece otra figura extranjera: “La Madama” Adela Gaudifrett quien comparte con Severiana las características de trabajadora y con un espíritu más “varonil” que el de su marido (1, VII). Esto no significa que para Méndez de Cuenca lo extranjero sea mejor en un amplio sentido semántico (Severiana no lo es comparándola con otros personajes femeninos), sino que culturalmente posee otra visión de mundo que lo diferencia de lo nacional, es decir, el extranjero como: “aquel que está ‘físicamente próximo y culturalmente alejado” (Beriain, 113),

⁸⁶ Como señalan Domenella *et al*, el centro de la comunidad, epicentro de los valores del pueblo, está ocupado por gente de bien (Cosme, trabajador y buena persona, protagonista del cuento “El cerdo de engorda” posee una pastelería frente a la plaza principal del pueblo) mientras que lo liminal se reserva para la maldad (Severiana y su Venta) conservando así el signo de opuestos entre bien y mal (1991, 130-131).

Una de las primeras instituciones que se resquebrajan es el matrimonio (base de la formación de la familia y la sociedad según las ideas liberales y conservadoras de la época) y el hogar formado por éste.

Una vez consumada la Independencia, el matrimonio se consolida como el medio único y oficial para formar una familia, misma que se convierte en la plataforma de conformación de los individuos sociales, ya que dentro de ella se adquieren los valores cívicos y morales: fraternidad, amor filial, disciplina, obediencia a las instituciones, reflejadas en el padre, y honestidad; mismos que serán trasladados a la conducta social basándose en la alegoría de la patria como “una familia” (Suárez Escobar, 18-19).⁸⁷ Si este es el ideal de matrimonio y familia, los personajes que (re)presenta Méndez de Cuenca en el cuento, se oponen completamente a él ya que los papeles se trastocan: Severiana es quien domina y Desiderio es quien obedece; la mujer se masculiniza mientras que el hombre se vuelve femenino: “Desde el día de la boda, Desiderio, como todo pobre diablo que pierde los estribos por las hembras desalmadas, se dejó gobernar por su mujer, y así, obedeciendo él y mandando ella, aparecieron los dos en Las Palmas, donde sentaron sus reales: de prendera ella, de parásito él” (13, 140).

Por otra parte, el hogar, catalogado según las preceptivas vigentes del XIX, y aún hasta la actualidad, como un lugar de salvaguarda de la integridad física y moral de sus integrantes, también ve roto su sentido original asignado: “Acabada la escuela, Máximo

⁸⁷ Tanta era la importancia del matrimonio dentro de la sociedad mexicana de la segunda mitad del XIX que cualquier relación que lo contraviniera era señalada, muchas veces con auténtico índice de fuego, por las “buenas conciencias.” Así sucedió con Laura Méndez y su hermana Rosa, quienes al vivir relaciones fuera del matrimonio nunca fueron bien aceptadas por esta misma sociedad, quien les hizo pagar un precio muy alto por su atrevimiento, en el caso de Laura fue el olvido al que se condenó su obra artística, entre otras situaciones. Por otra parte, ya fuera en tono jocoso y hasta con cierto humor negro (como Manuel Payno) o de preceptivas tanto religiosas como sociales, las reglas para formar un buen matrimonio eran lecturas comunes para mujeres (especialmente) y hombres (Bazant, 2009).

tornó al hogar, si así puede llamarse al cubil de dos fieras” (15, 143). El peligro que originalmente se encuentra fuera del hogar: “-Bueno, bueno. [Le dice Severiana a su hijo al salir hacia la feria] ¿Sabes? Sí, sí, mucho mejor es que no te arriesgues a medianoche a los peligros del camino” (19, 146), se traslada hasta su centro mismo y el personaje que debe desempeñar el rol de protector y guía del mismo (el padre) es quien corta la vida del protegido (el hijo) rompiendo con el simbolismo primario asignado a este espacio.⁸⁸

¿Cómo se comportan los personajes dentro de este espacio de corrupción⁸⁹ y maldad?, ¿en qué medida éste determina sus acciones?

Por principio, la gran subversiva y quien rompe con todos, o casi todos, los patrones de comportamiento del “deber ser” femenino: Severiana. Ésta es presentada de dos maneras: como *femina terribillis* y como madre abnegada que terminará por convertirse en *Mater terribillis*. De Severiana, quien además, por su nombre, significa severidad, la voz narrativa manifiesta su carácter de mujer terrible por medio de epítetos como: agiotista, avara, brava, perversa, bestia, mordaz, etc., además del hecho de ser ella quien manda y gobierna en su matrimonio; sin embargo, no deja de poseer rasgos de feminidad: “una gachupina de pelo en pecho, pizpireta, graciosa, de corta estatura y ojos muy decidores” (12, 139). La primera característica de Severiana subvierte, en el terreno simbólico y real, el papel social determinado para la mujer (principalmente en el sentido de ser ella quien debe ser protegida por el hombre y estar bajo sus órdenes y no al contrario); así, la Seve se convierte en imagen de la masculinidad, en una suerte de andrógino social donde caben ambos sexos.

⁸⁸ De la misma manera en que el peligro que acecha a María Antonia (en “Heroína...”) llega hasta su misma alcoba; el hogar, lejos de resguardar el peligro, se convierte en el lugar donde se manifiesta con mayor intensidad (ver el apartado anterior de este mismo trabajo).

⁸⁹ Entendido en términos del Diccionario de la RAE: “Alterar y trastocar la forma de algo.”

La Mercadela, no es sólo una forma de la mujer terrible, también es una madre como cualquiera que se ajusta a la idea simbólica que se le asigna en el papel (buena, guarda de la integridad de los hijos, abnegada, etc.). La relación con su hijo, Máximo, convierte a Severiana en madre sobreprotectora: “Niño, le había preservado del aire, de los rigores del sol, de las pedradas de los otros chicos, de la palmeta del maestro y de la corrección paternal; cuando mozo, le cubrió de amuletos, le llenó de reliquias, le colgó del cuello escapularios y medallas, y ni en los días de mayor afán dejó de encomendarse a todos los santos para que le conservaran al hijo ileso” (16, 143).

Resulta interesante la forma en la que la autora presenta este rasgo de sobreprotección basado en la fe como una (mala) costumbre venida de la tradición española. Así como la Seve, la otra madre que se menciona en el cuento también es española e igual se acoge a la divinidad para que proteja a su hijo: “[A Remigio, el forastero que es víctima propiciatoria para el crimen de Severiana] Andando hacia la Venta, le vino a la memoria el recuerdo su aldea, allá en España, se acordó de la anciana madre que había quedado, en el hogar, rezando por él” (19, 147). Por otro lado, es posible suponer que la diferencia entre las dos madres (la segunda es más convencional) sea el factor por el cual las oraciones surten efecto y su hijo se libre del peligro, mientras que la primera, al romper con los esquemas establecidos, no logra salvar su hijo de la muerte.

Si hasta aquí, y aún con la salvedad de recurrir a la protección divina y la misma sobreprotección al hijo, Severiana no dista mucho del ideal materno, ¿por qué entonces es que en su (re)presentación se pervierte a éste y por qué resulta una figura que inspira miedo, no sólo a los palmeños, sino incluso en el mismo lector? Por sus acciones negativas y la consecuencia de ellas que son, precisamente, las que pervierten el ideal.

El multicitado ideal materno que implica abnegación, pureza, sacrificio, bondad, honestidad, etc., se rompe por la manera en que la Mercadela pretende lograr su propósito de guardar y dar lo mejor a su vástago, la usura:

Para que Máximo disfrutara de holgura y de todo aquello que se puede comprar con dinero, la usurera había corrido de sol a sol por las aldeas cercanas, vendiendo chácharas, prestando a rédito, despojando de lo suyo a todo bicho viviente, sin que la ruindad de estos hechos le dejase la más angosta sombra de conciencia (16, 143).

Y el asesinato:

Se ha de decir en esclarecimiento de la verdad, que la usurera, ladrona y todo, jamás había pensado en matar. Pero sobre la idea del delito, surgió la ambición; el deseo de que Máximo se convirtiera en rico, que viviese como un potentado, dichosísimo de estar apegado al amor de su madre y viajando en compañía de ella como un gran señor. Con el contenido de las talegas y lo que la mujer tenía enterrado en un hoyo, en la trastienda, habría lo suficiente para que Máximo viese colmados sus deseos. (21, 149).

Si la maldad de las acciones de la ventera y el hecho de inclusive robar los despojos del hombre recién asesinado (aunado al final del cuento del que me ocuparé más adelante) causan horror o rechazo por sí mismos, el que lo realice una madre en nombre de una supuesta mejora en la vida de su hijo (además del deseo de posesión sobre él y su vida) impactan más en la mente y conciencia del lector.

Severiana puede ser considerada, también, como una bruja; bajo el influjo de su mirada (esos “ojos muy decidores”) y su presencia, Desiderio quedó encantado (en el sentido negativo de hechicería o “mal de ojo”) (Ortiz, 115) y por ello se convierte en cómplice de tan aberrante acto; pero también, si la bondad se asocia con la maternidad y las madres-diosas primigenias (dadoras de vida), el que sea precisamente una de ellas (por lo menos en un sentido simbólico) quien la quite (aunque el autor material sea el hombre) al mismo tiempo que rompe con lo establecido, entra en choque con los postulados morales causando un sentimiento de maldad en estado puro o natural, reviviendo los miedos atávicos superados y conduciendo al horror ante el hecho de sangre (Ortiz, 109-110).

La Ventera pervierte cualquier postulado sobre la maternidad. Si ésta es amor, debe ser uno que se mantenga dentro de los límites normales y no sea rebasado por la sobreprotección: “Para Severiana él [Máximo] lo llenaba todo: ideal, amor, deber, religión, patria” (15, 143); si significa sacrificio, éste se limita a acciones buenas y nobles, de

hecho hasta entregar la propia vida, no malas y contranatura; si es abnegación, no debe ser codicia, ni deseo de posesión de la vida de los hijos, etc. Severiana se convierte en la (re)presentación de todos los males que acarrea para una sociedad (la palmeña) el que la maternidad se aleje o pierda sus valores originales asignados por la cultura, la costumbre y la oficialidad.⁹⁰

Del otro lado del matrimonio, Desiderio subvierte los valores asignados para el hombre: valor, es: “manso en presencia de su mujer” (15, 142), no es proveedor del sustento del hogar y vive a la sombra y deseos de su esposa (la narradora lo califica como “parásito”), etc. Sin embargo, quizá el rasgo que acerca más a Desiderio con las heroínas posrománticas o de corte naturalista sea su entrega completa por amor, lo que lo lleva a degradarse hasta la ignominia:

Mira [le dice Desiderio a la ventera]: tú me has hecho robar muchas veces, y he robado por que tu lo querías, mas sin tener inclinación ni voluntad; [...] sabes que no soy un bruto, sino que, cegado por la pasión que me inspiras, me he degradado, me he envilecido, bajando hasta a ti, desde mi esfera social respetada y respetable, como baja el rayo de sol a revolcarse a la charca inmunda. En cambio de ti, de tu persona que me enloquece, y de ese hijo amado de que me hiciste padre, te he dado todo, porque todo lo he perdido por ti: educación, familia, fortuna. Sí, todo, todo. Por amarte, mis padres me desposeyeron de mis bienes, dejándome sin herencia; por seguirte, me vi obligado a cambiar de nombre, porque se me hizo cargo arrastrar a tus pies el del hombre honrado que me lo dio con la existencia; sabes que por haberme enlazado a ti, con legítimos lazos, mi madre me borró de su corazón y se fue a la tumba sin volver a verme. Pues bien, todavía estoy loco por ti, todavía robo y me revuelco en la inmundicia por agradarte (12-22, 140-150).

Desiderio falla también en educar a su hijo para convertirlo en hombre de bien. Las

⁹⁰ Del mismo modo en que Coralina pervierte los símbolos materno en el cuento “La Gobernadora” (Méndez de Cuenca 1983, 32-35). En éste, la madre (Coralina) ofrece el amor de su hija Estela a un viejo político con tal de verla convertida en, precisamente, gobernadora, llena de riqueza y poder; sin embargo, la desgracia se abate sobre el viejo y termina en la pobreza, mientras su joven esposa se enreda en una relación con uno de los tantos hijos que don Policarpo trajo al mundo. La sentencia por parte de la voz autorial es contundente: “Estela fue el fuego y Efraín la estopa de que habla el refrán; el diablo, Coralina, la madre-monstruo. Vino a soplar con su mal ejemplo y su ambición, con sus instintos depravados y su lascivia de hembra. Surgió la hoguera” (34).

ideas acerca de la educación de los hijos (especialmente de las mujeres) tienen como base y sustento en el XIX mexicano, aquellas venidas de la Ilustración puestas en práctica por José Joaquín Fernández de Lizardi y reflejadas en sus novelas *El Periquillo Sarniento* (1816, 1830-31) y *La Quijotita y su prima* (1818) donde si bien se hace énfasis en el peligro que se corre cuando las madres sobreprotegen a sus hijos (en *El Periquillo...*) o educan a sus hijas para una vida de seducción (*La Quijotita...*), el papel que desempeñan los padres en el proceso educativo y de formación es fundamental:

Para Lizardi, como se ve en estas dos novelas, las mujeres son las responsables de las primeras impresiones de los niños. Es su responsabilidad crear un ambiente estable, seguro y estimulante en que éstos puedan crecer: La familia. [...] Los hombres, por su parte, tienen la responsabilidad de mantener y guiar el hogar. Aunque no se involucran directamente en la crianza de los niños, la supervisan. Y es su responsabilidad formar el carácter y la virtud de sus hijos (Álvarez de Testa, 170).⁹¹

Si bien la educación que recibe Máximo es de las mejores de la época, ésta le fue enseñada fuera del hogar (en un Colegio de Puebla) y sin la supervisión de la figura paterna fallida.

Aunque Desiderio (para quien su nombre significa deseable o deseoso) podría ser calificado como un buen padre por el enorme amor que le profesa a su hijo, es este mismo sentimiento lo que termina por pervertir su papel como tal. El amor por su hijo lo empuja a descender aún más en la escala de los valores humanos de tal forma que, llevado por este sentimiento, Desiderio termina por asesinarlo (aunque de manera fortuita) obedeciendo los dictados de su mujer:

-¿Huirías arrastrando a Máximo a seguirte? No, mujer, no; ni lo digas.

[...]

El menguado no había podido soportar la idea de ser abandonado por los dos únicos seres que le hacían tolerable la vida de abyección.

⁹¹ La falta de guía materna y paterna en la educación de Severiana: “Huérfana, había crecido a merced de Dios, como los cardos del monte: erizada, fuerte, salvaje” (12, 139), explica también su comportamiento según esta idea lizardiana.

[...]

Desiderio contempló el bulto de la víctima, midió el golpe, y levantando y blandiendo el cuchillo, lo sepultó con hercúlea mano en el pecho del infeliz (21-23, 149-151).

El comportamiento de Desiderio se aleja de los postulados sobre el “deber ser” masculino,⁹² (ejemplificados, paradigmáticamente, por el propio padre de Desiderio), pone en tela de juicio a los mismos y pervierte la figura paterna de la misma forma en que el personaje de Severiana lo hace con la materna. Junto a la degradación de Desiderio, se degrada la posición masculina dentro de la sociedad establecida (la paternidad con todo el significado que esa misma sociedad le confiere) y el círculo familiar que se supone debería resguardar el “hombre de la casa” y guerrero protector según las implicaciones de este “deber ser.”

De estos dos seres abyectos que contravienen cualquier postulado de comportamiento y “deber ser” social y “natural” se podría esperar que el fruto de esa unión sea igualmente perverso. Sin embargo, como apuntan Domenella *et al*, en otra vuelta de tuerca a las ideas naturalistas del determinismo social y darwinianas de las leyes de la herencia (2006, 339) Máximo no comparte ningún rasgo de sus padres:

Máximo era una cadena de flores enlazando dos fieras salvajes.

Digan lo que quieran los sabios y discutan cuanto gusten y manden echándose por la cabeza sus tratados de fisiología y psicología, de biología y sociología, por razones inexplicables a la ciencia, era Máximo tan cabal de alma como de cuerpo. Ustedes lo creerán o no; pero, sea dicho con perdón de la ciencia, en la que delego la tarea de descubrir los *porqués*, [...] he de declarar sin rodeos que Máximo era un santo. En generosidad y abnegación no había quien le arrebatara la palma (15, 142-143).⁹³

Sin embargo, aun este ideal de virtud se ve pervertido por la codicia y el celo de los

⁹² Que en términos generales se manifiesta de manera casi similar a aquellos que se refieren a las mujeres. La masculinidad, al igual que la femineidad, es un constructo cultural que se basa en lo biológico, lo físico, lo psicológico, lo sexual y lo social para definir formas de comportamiento específico para los hombres y que determinan un “deber ser” propio para su sexo (ver Butler, 2001 y Burin y Meler, 2000, entre otros).

⁹³ Las cursivas corresponden a la edición.

padres: “El niño era ya un mocetón fornido, a quien decían Máximo; amábanlo los dos con vehemencia y se disputaban sus caricias, causándose mutuamente celos” (15, 142).

Hasta aquí pareciera que la vida de Severiana, con todo y sus desvíos de la norma, es completa: su Venta y sus negocios mal habidos le rinden frutos, su marido la sigue amando a pesar de todo y su hijo cree ciegamente en ella: “y no conociéndola tal como era de villana, el hijo veneraba tanto a la madre que sin vacilación habría arrancado la lengua al osado que se atreviese a cualquier desmán en contra de Severiana” (16, 143-144). Sin embargo, sus mismas acciones terminarán por cobrarle un precio muy alto: la vida de su mayor tesoro, Máximo.

En un evento fortuito, Máximo ocupa el lugar de víctima que antes estaba designado para Remigio, el viajero (21, 149). Los peores pensamientos y temores de la Mercadela se cumplen (17, 145) y el hijo tan querido caerá abatido en manos de su padre (24, 151). El círculo dantesco e infernal termina por cerrarse y el final del cuento causa horror y repulsión en el lector: “Severiana arrancó la sábana del rostro del muerto. La luna, bogando en todo su esplendor por el cielo enteramente despejado en aquel instante, descendió discreta y amorosa a besar los labios de Máximo que la muerte había sorprendido sonriendo en sueños” (24, 151).

El final climático exhibe dos conclusiones que aunque diametralmente opuestas y hasta contradictorias presentan una especie de mensaje moral: todo lo que se aleja de las normas y los límites establecidos termina por ser castigado.

1). Para la visión positivista y liberal de la autora, las acciones de Severiana lejos de ser producto de un determinismo natural y de rígidas leyes de herencia (de ser así, Máximo sería igual a sus progenitores) son producto de la falta de educación, de la ausencia

de padres que guíen a sus hijos a convertirse en mujeres y hombres de bien, útiles a la sociedad y respetables (recuérdese que Severiana es huérfana, mientras que Desiderio decide abandonar a los suyos). La perversión del amor y el entregarse al deseo también son factores que influyen en que este tipo de matrimonios o uniones deriven en un caos donde la maldad será la constante y que, por lo mismo, el único fin al que se aspira es la desunión y el abandono, en suma, la perdición tanto de los miembros de ese tipo de familia, como de la misma sociedad.

2). Aunque Laura Méndez de Cuenca no compartía muchas, sino es que ninguna, de las ideas religiosas y su anticlericalismo era conocido, las referencias bíblicas a lo largo del cuento (los palmeños como caananitas, el nombre de la Venta, la figura del macho cabrío en la misma que remite a lo diabólico, la mención del Apocalipsis, el mismo hoyo de la barbacoa de chivo, la “santidad” del hijo, etc.) sugieren que en el mismo existe un mensaje moral de carácter religioso donde Máximo funge como Chivo Expiatorio cuya misión es restablecer el orden del paraíso de Las Palmas, pervertido por la aparición del mal encarnado en Severiana y su Venta,⁹⁴ de ahí su sacrificio y de ahí que resulte cargada de significado la intención de su madre de enterrar a la víctima precisamente en el hoyo de la barbacoa de chivo (indicio “costumbrista” además).

De esta manera, Laura Méndez de Cuenca (re)presenta otra forma de la maternidad (y de la paternidad) por medio de la figura de Severiana y su marido Desiderio. El mensaje de la autora queda de manifiesto por medio de las acciones de la protagonista; si

⁹⁴ Sería interesante profundizar en esta línea de interpretación. Por ahora sólo ahondaré un poco más en la misma. Para Beriain, una de las características del Chivo Expiatorio es revertir la maldad y restituir el orden roto, es decir, para que un pueblo no manche sus manos con la sangre de otro ser humano aunque este sea lo más vil y perverso que se pueda (como en *Fuenteovejuna*, por ejemplo), es necesario que un integrante de este elemento que trastoca a lo establecido sea ofrendado en aras de la comunidad (Beriain, 106-113). Por eso es que Máximo es sacrificado, aunque involuntariamente, en nombre de una comunidad que se adivina enfrentada contra la ventera y que podría derramar su sangre. El inocente (la luz de la luna besando al hijo es otro símbolo de pureza) termina pagando con su vida el restablecimiento del orden natural.

en “Heroína de miedo” se representa una maternidad gozosa y con aires de liberación, en la “Venta del Chivo Prieto” sucede lo contrario: la maternidad puede ser un estado ideal para las mujeres sí, pero éste depende de factores que no siempre tienen que ver con una naturaleza perfecta que según los postulados androcéntricos poseen las mujeres porque ésta ya se encuentra en su biología, su psique y su condicionamiento social y cultural. La maternidad completa, vista así en el cuento, es más un constructo cultural y se forja con base en acciones concretas, y no en determinismos de género.

2.3 Ángel del hogar o ¿la pobreza como destino? “La tanda” como otro ideal o modelo de maternidad

El polo opuesto a las “madres-monstruo” personificadas en o (re)presentadas por Severiana y Coralina (“La Venta del Chivo Prieto” y “La Gobernadora”, respectivamente) se halla en la figura de la madre-ángel del hogar: la ya multicitada María Antonia en “Heroína de miedo” y, de manera particular, doña Pilar en “La tanda.” Si las dos primeras pervierten el ideal, las segundas se mueven entre los límites establecidos según las concepciones culturales que determinan los roles de género (aun y cuando éstos sean cuestionados, en sus acciones y su discurso, por la joven “heroína de miedo”), actuando en concordancia con estos parámetros de comportamiento.

Si en “La Venta del Chivo Prieto” existe un alejamiento del determinismo social y los personajes pagan el precio de sus propias acciones, en “La tanda” se da el fenómeno contrario: la sociedad, la desigualdad social, decreta las condiciones de vida y el fin último de los personajes, la muerte de Margarita, hija de doña Pilar y protagonista del cuento, a causa de la pobreza. Por otra parte, si la voz narrativa puede ser identificada como femenina, incluso como la voz de la autora, en el primer cuento, en este segundo aunque la misma no pueda ser considerada como una voz de mujer, si comparte las características de omniscencia y ciertos rasgos de voz autorial, sobre todo en las conclusiones implícitas dentro de la narración (la condena a la sociedad de la época).

Siguiendo por la línea del realismo y de un naturalismo social, el espacio donde se desarrollan los acontecimientos se inscribe dentro de un cronotopo particular (la ciudad de México en el último tercio del siglo XIX y principios del XX,) delimitado por referencias históricas como las postrimerías de la Guerra de Reforma y los inicios y consolidación

del Porfiriato: “Y como ni el poco tiempo que duró casada [doña Pilar] dejó de torcer, porque al marido lo agarró la leva, a los veinte días de la boda, y se lo llevaron a matar a una pelotera de *Puros y Mochos*” (89)⁹⁵ o la epidemia de tuberculosis de finales de siglo y principios del XX,⁹⁶; geográficas: “[Margarita] entró en el Conservatorio [Nacional de Música], a aprender declamación, en compañía de otras chicas que habían sido ya sus condiscípulas” (90), y referencias explícitas a personajes históricos (Bablot, Peredo, Soledad Cordero), de los cuales me ocuparé más adelante. Este universo de acción se reduce aún más a la fábrica tabacalera (donde doña Pilar pasa la mayor del tiempo), el Conservatorio y el mísero hogar de la estanquera: “La habitación de la cigarrera, un cuartucho angosto que parecía cerbatana” (91).

Aunque en términos de representación de mundos posibles el texto no exhibe rasgos tan marcados (aquí la voz narrativa no juega con el doble estatuto de los marcos de referencia, por lo menos no tan claramente), el paratexto sí remite a una serie de significados que acentúan el sentido de la narración.

Por una parte, la tanda es un sistema de ahorro mediante la colecta de dinero entre varias personas quienes, por turnos, reciben lo recaudado según un orden determinado con anticipación; este sistema permite disponer de una cantidad que se utiliza, generalmente, para solventar los gastos cotidianos o bien alguno extraordinario:

Todos los martes, entre las cigarreras de la fábrica “El Moro”, se celebraba una famosísima “Tanda” de a cuarenta pesos; lo cual era ocasión de inusitado movimiento y alegría. La tanda venía a ser, o querer decir, el turno que tocaba a las torcedoras, para recibir, de una vez, la suma colectada por ellas mismas a mínima

⁹⁵ La referencia implícita a la guerra se da en los adjetivos *puros* y *mochos*, mismos que eran aplicados a los bandos liberal (los *puros*) y conservador (*mochos*) en la época a la que se refiere el cuento. Las cursivas corresponden a la edición.

⁹⁶ En 1883 surgieron epidemias de enteritis, tosferina, neumonía, paludismo, viruela y tifo en el país (González, 649). De entre éstas, la de neumonía es la que acaba con la vida de Margarita. Agradezco la invaluable ayuda de mi amiga y compañera Maestra en Historia Georgina García Sandoval su ayuda para acercarme al tema.

prorrata cotidiana, durante cuarenta semanas. Se verificaba, poniendo cada una de las cuarenta mujeres un real diario en una alcancía. Arrancábenselo del miserable jornal, como quien se arranca una tira de pellejo (89).

Cuando le llegara a doña Pilar el turno de los cuarenta pesos, además de que muchas necesidades domésticas iban a remediarse, la futura Soledad Cordero [Margarita] tendría un vestido blanco que su madre le había prometido y algunos ejemplares de comedias (91).

Por la otra, se refiere a las tandas de comedias y espectáculos teatrales de moda en la época donde se ambienta el cuento, mismas que también, en algunos casos, eran un medio para que las mujeres salieran de su condición y escalaran hacia otros estratos sociales: “Poniéndose en lo peor –[Margarita] decía a su madre–, una mala cómica gana más que una buena cigarrera” (90).

También remite, según el Diccionario de la RAE, a: “Alternativa o turno”; en este sentido, existe una doble forma de interpretar esta acepción en particular, al turno de doña Pilar para recibir el dinero y también al de Margarita para recibir la muerte (independientemente de que se pueda suponer que al ser una epidemia cualquiera pudiera morir), al contrario de otras personas, por ejemplo su propia madre. Un último sentido se entiende como, igualmente en la definición del Diccionario de la RAE: “tarea (obra o trabajo)”, es decir, las tandas de trabajo de las cigarreras, las que realizan en la fábrica y aquellas que llevan a su hogar, que enfatizan la estrechez económica en que viven los personajes:

[A las cigarreras] El trabajo se les distribuía por *tareas*. La tarea las ocupaba medio día justo, recibiendo por ella dos reales y medio, que no alcanzaban a contentar ningún estómago, por parco que fuese. Mujer había que no se daba abasto para despachar sus dos tareas, en la fábrica; y se llevaba el resto por concluir, a casa, donde continuaba, para ella, muchas veces hasta la media noche, la amarga faena del día. Otras, más fuertes y con suma agilidad en los dedos, dejaban, al retirarse, su labor cumplida; pero ganosas de hacer algo más de los cinco reales, se llevaban consigo otra *tarea*, o cuando menos, *media*, que traían a la fábrica convertida en

haces de cigarrillos, a la mañana siguiente (89).⁹⁷

De entre la polivalencia de significados del paratexto, los dos primeros, junto al último, refuerzan el sentido último del texto: “[...] el contraste entre Pilar y Margarita, entre la aceptación de la situación social como un fenómeno dado y la oposición, el combate, por medio de la educación, aunque la muerte trace su raya y se declare vencedora” (Domenella *et al* 1991, 126).

La oposición entre las dos mujeres se convierte en la discordancia entre dos visiones de mundo por medio de su comportamiento y la forma en que acuerdan mantener los rasgos inscritos en los estereotipos femeninos o resquebrajar los mismos, siempre bajo el supuesto ideal del concepto del “eterno femenino” basado en las asignaciones de género de las que ya se ha dado cuenta en apartados anteriores.

La primera de estas mujeres es doña Pilar. En este personaje se concentra el ideal de maternidad propuesto por la dominante masculina de la época; por principio es buena esposa y viuda digna:

Fue durante la cuarentena [posterior al parto] cuando vino el parte de los caídos en qué sé yo que escaramuza, figurando en la lista de las bajas del regimiento, el esposo y padre. Pero doña Pilar no lo supo porque ni ella ni las almas caritativas que le habrían llevado la noticia, sabían leer, ni entendían de partes de batallas. Así se ahorró doña Pilar un dolor violento; pues el de aguardar, llena de esperanzas, la vuelta del soldado, lo escondió largo tiempo en el corazón (89-90).

No deja de llamar la atención el que la voz narrativa se comprometa en el relato. En este caso, el rasgo de ironía se enfatiza en la doble vertiente del discurso: la felicidad de Pilar se basa en su ignorancia y la de quienes le rodean, pero esta misma ignorancia (y su derivado en pocas oportunidades de vida) le acarrearán, más adelante en el cuento, la desgracia.

⁹⁷ Las cursivas corresponden a la edición.

La madre también es trabajadora: “Sus treguas de descanso eran nones, y no llegaban a tres: una sola, cuando nació la niña, la hija única: Margarita” (89); se asegura de la buena educación de la hija: “Con escrúpulos de madre, había ido alguna vez a hablar con el director del Conservatorio y los maestros de Margarita” (90); y, lo más importante, vela por la integridad moral y social de la misma: “A los temores de la cigarrera, de que Margarita, con el roce de la gente de tablas, se echase a perder, Peredo añadía que con sus buenos principios y la vigilancia constante de la madre, eso no sería posible” (90).⁹⁸

Esta idealidad de Pilar la hace aparecer como una representación plana (en el sentido de que no manifestaría ningún rompimiento con lo esperado de una “buena madre”) y, aparentemente, sin ninguna trascendencia dentro del universo textual; es decir, ¿cuál sería el sentido de representar una maternidad tan pura por parte de la autora, si en sus otros personajes maternos (excepto María Antonia), ésta no es un estado perfecto ni mucho menos? El sentido se encuentra en la (re)presentación, en la forma en que este personaje se convierte en vehículo por medio del cual la autora manifiesta su crítica al sistema establecido con todas sus contradicciones, con relación a la maternidad, el trabajo y el “eterno femenino.” Éstas se resumen en la desigualdad y el determinismo sociales y la escasa oportunidad de crecimiento para la mujer.

Resulta significativo el hecho de que doña Pilar sea una estanquera dentro de la industria tabacalera por varias razones. La nula educación, recuérdese que es analfabeta, además de “alma inculta” (90), es un obstáculo para que pueda acceder a un trabajo “digno”

⁹⁸ Los temores acerca de la gente que se dedicaba al teatro durante esa época (y tal vez hasta nuestros días), tenían como fundamento el hecho de que al ser figuras “públicas”, las actrices, tiples, cantadoras y demás mujeres dedicadas a la farándula, al salir de los espacios seguros de resguardo institucionalizados, se exponían a los peligros de la prostitución, el descaro y la corrupción, tanto moral como física, corrompiendo, en consecuencia, el tejido social. Recuérdese, por ejemplo, lo manifestado por Altamirano respecto a las funciones de Can Can y el teatro frívolo (Bryan, 39).

o “propio” para las mujeres: maestra, institutriz, bordadora, cocinera, nana, ayuda de casa, etc. Esta situación es resultado de un determinismo social marcado por la necesidad y la pobreza; Pilar no conoció otro mundo que no sea el de la fábrica y el hogar y, por lo mismo, su visión se reduce a esos límites, del trabajo para ganarse el sustento, a la crianza de la hija: “[doña Pilar] Había crecido en la fábrica, cosida a las faldas de su madre, que también había sido estanquera y aprendido el oficio desde tierna edad” (89).

Su condición de viuda. Si bien se infiere por lo citado líneas arriba que la situación de pobreza de Pilar es un mal endémico que proviene desde su infancia y que éste no mejoró conforme transcurrió el tiempo, el verse sin el sustento del hombre de la casa, quien se debe de encargar de cuidar y proteger tanto a la mujer como a los hijos, subraya la necesidad de la madre para proveer lo necesario para la subsistencia de ambas mujeres; aquí es donde adquiere significado el trabajo de la cigarrera. Más allá de que sea el único oficio al que se ha dedicado desde la niñez, la falta de educación le cierra las puertas a otros ámbitos laborales, inclusive la misma viudez acentúa este hecho.

Desde la época novohispana y hasta ya entrado el siglo XX, el mercado laboral prácticamente le cierra las puertas a las mujeres como consecuencia de las asignaciones de género, esto obliga a que aquellas que se encuentran en la necesidad de trabajar para solventar sus gastos (como fue el caso de la propia Laura Méndez de Cuenca) busquen por cualquier medio acceder a esos espacios negados; una de las pocas oportunidades que se les brindan se halla en la industria manufacturera que para la época (segunda mitad del siglo XIX) necesita urgentemente mano de obra que supla a la masculina, venida a la baja por las constantes guerras. La tabacalera es una de ellas:

En el siglo XVIII las mujeres habían trabajado en los talleres tabacaleros de sus familiares varones y posteriormente en la Real Fábrica de Tabaco. La guerra de Independencia afectó tanto la composición demográfica (descenso en la población

masculina) como la economía del país, por lo que muchas mujeres se vieron obligadas a emigrar a la ciudad de México y a trabajar para mantenerse. Uno de los oficios en los que se insertaron fue precisamente el de cigarreras.

[...] las cigarreras no siempre provenían de una familia que se ajustara al modelo burgués: algunas eran huérfanas, otras eran mujeres abandonadas, madres solteras o simplemente viudas. Había mujeres que carecían de un esposo o de un compañero que desempeñara el papel de jefe de familia (Saloma Gutiérrez, 6, 9).⁹⁹

La contradicción social se percibe precisamente en este doble discurso: si la mujer tiene necesidad de trabajar sólo puede hacerlo en oficios propios de su género, de no ser así, se le califica y señala como “mala mujer” o “mala madre”, según sea el caso, por tomar los espacios públicos y competir directamente con los hombres en el mercado laboral, además de romper con el ideal femenino de la época:

Carmen [personaje de la ópera de Bizet] al igual que las trabajadoras de la industria cigarrera, no desempeñaba el rol asignado por la sociedad a toda mujer que se reputara de decente: esposa fiel, madre abnegada, guardiana de la familia, beata, recatada y encerrada en su casa. Hay que señalar que las condiciones económicas y sociales cotidianas de las obreras tabacaleras les impedían ajustarse al ideal del eterno femenino (dulces, tiernas, amorosas, sensitivas) y que a pesar de su supuesta debilidad física y de su capacidad mental inferior enfrentaron con éxito el mundo del trabajo dominado por los varones.

Las quejas de la sociedad novohispana señalaban a la real Fábrica de Tabaco de la ciudad de México como responsable de corromper a las mujeres, pues propiciaban su prostitución. Estas trabajadoras, al igual que Carmen, eran consideradas un peligro social por la sola sospecha de que al salir del encierro de sus casas para ir al trabajo podían ejercer su sexualidad fuera de los parámetros establecidos.

Las denuncias contra las operarias cigarreras y de sus supuestas costumbres licenciosas se mantuvieron vigentes a lo largo del siglo XIX. Las voces que se levantaron para solicitar a las autoridades competentes para corregir dicha situación provinieron de las más recatadas y decentes damas de la sociedad, de escritores como Gutiérrez Nájera y Ángel de Campo [“Micrós”], de la prensa burguesa (*El Siglo XIX* y *El Imparcial*) y de la prensa obrero-artesanal (*La Convención Radical Obrera*). (Saloma Gutiérrez, 8-9).

Contrario a lo que la sociedad supone un peligro de corrupción femenina, Pilar

⁹⁹ Para profundizar sobre las relaciones entre mujeres y trabajo, ver Delbosco (2007), Carner, (1998), Arrom (1988) y Obregón Martínez (1982), entre otros. También se puede consultar el artículo de Rodríguez Pérez (2007), así como el texto de González Sierra (1987) referentes a la historia del tabaco y las tabaquerías de la segunda mitad del siglo XIX y primeras décadas del XX en México.

mantiene su postura de madre abnegada, sustento y cohesión del hogar y viuda ejemplar dentro de los límites de la fábrica, y fuera de ellos, al hacer todo lo posible por educar a la hija y formar en ella a una buena mujer por medio de su fuerza de trabajo: “El tiempo cura [la pérdida del marido], y el trabajo disipa la tristeza. Los dos cumplieron divinamente su obra en la cigarrera, en tanto que Margarita crecía, despertando en el alma inculta de su madre nuevas y más delicadas emociones” (90). Pilar cumple con las características del “deber ser” femenino sin importar que sea trabajadora de la industria tabacalera (lo que rompe con la idea preconcebida que se tiene sobre éstas) ya que sus acciones no se desvían de la norma establecida. Sin embargo, es precisamente esta linealidad y aceptación de los patrones lo que resultaría criticable en la actitud de Pilar.

Si la sociedad impone un peso y valor específicos a las acciones de las mujeres, y si éstas desean salir o romper con éstos, es necesario que por medio de sus acciones y sus palabras se lleve a cabo esta búsqueda de libertad, pero en Pilar el fenómeno no se concreta, nunca se lleva a cabo. Conforme o no, Pilar no intenta desviarse de las leyes, no empuja por obtener otras posibilidades de vida. Si bien es cierto que la pobreza y la necesidad son factores determinantes para atar o reprimir cualquier intento de libertad por parte del personaje, también lo es que dentro de sí el discurso oficializado de comportamiento ya ha adquirido carta de naturalización (como sucede con Casimira, la vieja nana de don Pedro Ordoñez en “Heroína de miedo”). Los factores sociales (falta de oportunidades, pobreza, necesidad, etc.) terminan por marcar, o remarcar, pautas de comportamiento en los actores de una sociedad específica, especialmente en los sectores más vulnerables como el femenino; esta es la razón por la cual Pilar debe realizar sacrificios para intentar mejorar aunque sea un poco la situación económica de su hogar y

la vida de su hija: el real para pagar la tanda.

En oposición a doña Pilar se encuentra su hija Margarita. Si en Pilar el determinismo social pesa sobremanera, en Margarita éste se rompe con el alejamiento de la niña del elemento alienante del trabajo en la fábrica y el encierro dentro de ese círculo vicioso de miseria y necesidad:

La chiquilla no creció en la fábrica de cigarros. Al cuidado de una vecina cariñosa con cuyas hijitas jugaba de ordinario, gente menos palurda que doña Pilar, adquirió Margarita modales que no suelen tener los niños de talleres o factorías. Fue con sus amiguitas a una escuela de silabario, catecismo y dechado, de a real por semana; y cuando llegó a esa edad en que la mujer, aunque en la pila la hayan nombrado Chucha o Trinidad, siente ella que se llama Primavera, Alegría, Gloria, entró en el Conservatorio, a aprender declamación, en compañía de otras chicas que habían sido ya sus condiscípulas (90).

El aspecto económico acentúa el valor del sacrificio de la madre: a su “miserio jornal” no sólo sustrae el real para pagar su turno en la tanda de la fábrica, también debe de apartarlo para la educación de la hija y su crecimiento personal.

Salir de este círculo, adquirir conocimiento, ensancha la visión de mundo por parte de la hija, le provee de la capacidad para entender el entorno y buscar la mejora social y económica con los únicos, o casi únicos, medios a su alcance para lograrlo: sus dotes naturales para dedicarse al canto y su honradez:

Margarita no quería ser torcedora. Para redimirse del oficio único a que la empujaban las circunstancias del medio y la necesidad de cooperar en la adquisición del pan de cada día, determinó hacerse artista. [Le asegura a su madre] Siendo honrada puedo tener mejor asociación que la del estanco. Además, para el teatro tengo disposiciones, y sueño con los aplausos del público. ¿Por qué no he de llegar a buena actriz?

[...]

Tanto el señor Bablot como el doctor Peredo,¹⁰⁰ le habían asegurado [a la madre]

¹⁰⁰ Personajes históricos que marcan los rasgos de verosimilitud de la literatura realista. El primero fue director del Conservatorio de 1881 a 1882, siendo el primer director extranjero de la institución. El segundo fue maestro de la misma durante la dirección de Bablot. Por otra parte, este mundo particular del Conservatorio era de sobra conocido por la autora quien también estudio en el mismo lugar, ver Bazant (2008).

que la niña tenía ingenio, gracia, y una voz, ¡vamos!, que no había instrumento musical a que compararla (90).

Si en “La Venta del Chivo Prieto” Laura Méndez cuestiona y critica las leyes de herencia biológica, aquí éstas se convierten en determinantes de la mejora social. El que Margarita posea dotes artísticas responde al hecho de que su madre se dedique a labores artesanales y que en éstas las obreras se encuentren en constante exposición con la lectura. En las fábricas cigarreras de la época había personas que se dedicaban a leer mientras las estanqueras realizaban sus labores, de ahí que, según estudios actuales, el sonido de la lectura desarrollara las habilidades artísticas de la hija desde el vientre materno.¹⁰¹

De la elección de Margarita destaca su decisión de, quizá por la premura económica, contravenir no tanto los deseos de la madre, como las imposiciones sociales al pretender ejercer un oficio que no era bien visto por la sociedad de su tiempo: convertirse en artista de teatro:¹⁰²

[Peredo] Recordaba a doña Pilar, o por lo menos intentaba recordarle, muchos casos de jóvenes decentes que habían pisado el escenario, sin menoscabar su virtud; cítabale una retahíla de nombres que ella jamás había oído mentar. A fuerza de repetírselos mucho, la torcedora se aprendió el de Soledad Cordero: y por la reverencia con que el doctor lo pronunciaba, la madre convino en consentir que Margarita siguiera el camino del arte. Quizá ella sería también otra Soledad

¹⁰¹ Respecto a la lectura y los datos históricos acerca del Conservatorio de Música, agradezco al investigador Sergio López del CITRU-INBA su ayuda para clarificar el tema.

¹⁰² De nuevo hay que recordar la mala fama de la que gozaban la gente que se dedicaba a las tablas. Era un rumor constante, más que rumor afirmación, que este tipo de personas vivían en el desenfreno, la concupiscencia y los malos hábitos ya que, en efecto, algunos mantenían relaciones fuera de matrimonio, o terminaban con uno establecido para iniciar relaciones con otras personas, generalmente más jóvenes, y situaciones por el estilo. Sin embargo, este fenómeno no era generalizado, ni marcaba una pauta de comportamiento. Para este tema en particular, fue de gran ayuda la información proporcionada por la investigadora Sonia León Sanabria, experta en el mismo, del CITRU-INBA, para ella mi agradecimiento.

Cordero¹⁰³ (90).

Margarita no se atiene por completo al “deber ser” femenino (después de todo pretende ser honrada y no caer en bajezas dignas de gente de mala reputación, como corresponde a una hija de buena crianza); en su elección manifiesta un hacer que la distancia de su madre y de los viejos principios de comportamiento.

Las decisiones de Margarita le asemejan y trazan un paralelo con las tomadas por María Antonia en “Heroína...”: ambas son jóvenes (rondan aproximadamente entre los dieciséis o diecisiete años), no se conforman con el papel de sumisión que se les asigna y desean un futuro mejor, lejos de determinaciones e imposiciones sociales: “Con la cabeza llena de sueños, de coronas y laureles, Margarita sentía la pobreza de su condición social, rayana en miseria, ligera como un ramo de flores. Esperaba confiada y valerosa en el porvenir [al igual que María Antonia espera a su hijo]” (91).

Pero a este futuro prometedor se interpone, de nuevo, el peso de la pobreza, la falta de recursos con los cuales cumplir sus sueños: “Su primera esperanza, en algo concreto, era la Tanda. / Cuando le llegara a doña Pilar el turno de los cuarenta pesos, además de que muchas necesidades domésticas iban a remediarse, la futura Soledad Cordero tendría un vestido blanco que su madre le había prometido y algunos ejemplares de comedias. Sobre todo las de Bretón. Debía estrenarse en el teatro con la Marcela”¹⁰⁴ (91).

¹⁰³ Personaje histórico. Considerada la mejor actriz de la primera mitad del siglo XIX, demostró la capacidad actoral propia de los mexicanos (rompió con el mito de que sólo las actrices españolas podían ser excelentes en los escenarios), lo que forzó la necesidad de crear un Conservatorio de Declamación. Falleció a los 36 años durante la invasión norteamericana de 1847. Como dato relevante, Soledad Cordero despreció al dramaturgo Ignacio Rodríguez Galván quien ante esta situación marchó a La Habana, Cuba, donde murió. El dramaturgo fue considerado como el primer escritor mexicano, en el sentido de que no fue formado bajo la escuela española en la Nueva España, y también fue sobrino de Mariano Galván Rivera, editor del *Calendario de las señoritas mexicanas*, célebre revista dirigida al público femenino que contenía consejos para ser una buena y decente señorita de la época (Pacheco, 17). Respecto a la información sobre la vida y obra de Soledad Cordero, agradezco al Dr. Miguel Ángel Vázquez Meléndez su valiosa ayuda.

¹⁰⁴ La autora se refiere a *Marcela o ¿a cuál de las tres?* De Bretón de los Herreros, comedia muy de boga en la época en que está ambientado el cuento.

La búsqueda de la mejora económica de Pilar y Margarita las distancian de la perversión de Coralina y Estela (su hija) en el cuento “la Gobernadora.” Mientras que Coralina ofrece el amor de Estela a un viejo político con tal de verla convertida en gobernadora llena de riqueza y poder (como se ha expuesto anteriormente), Pilar se sacrifica (económica y físicamente) por enviar a Margarita al Conservatorio y así asegurar su educación y futuro. Los finales para ambas hijas también son opuestos. Para Estela queda el señalamiento social y una vida de perdición. Para Margarita y su madre, el final del cuento pone de manifiesto todo el peso real de la miseria y las condiciones en que viven, apenas dibujado en el transcurso del relato: Margarita cae enferma a consecuencia de la epidemia de tisis y ningún doctor quiere atenderla debido a que su madre no puede pagar los honorarios. A falta de atención médica la hija muere: “Por fin, entre varias mujeres iniciaron la colecta para la visita del médico, y se consiguió que uno viniese a recetar la extremaunción” (91).

En otro rasgo de marcada ironía, el dinero con el que madre e hija esperaban realizar sus sueños terminan por ser el velo mortuario de la joven: “La maestra de la fábrica trajo el miércoles temprano a doña Pilar, los cuarenta pesos de la Tanda que le había tocado la víspera. Las vecinas cosieron a toda prisa el vestido blanco, y, en vez de comedias, compraron muchas flores con que cubrieron el sepulcro de Margarita” (91).

La muerte sorprende a la joven arrebatándole toda esperanza en un futuro promisorio, y aunque se trate de un evento fortuito¹⁰⁵ las condiciones de miseria y desigualdad la aceleran.

¹⁰⁵ Es decir, tratándose de una epidemia es lógico que cualquiera puede contagiarse sin importar la condición social; tómese como ejemplo el cuento “La venganza”, de la misma autora, donde la pequeña María de la Esperanza, hija de padres ricos, contrae escarlatina y difteria y muere a causa de la misma enfermedad (Méndez de Cuenca 2006, 157).

En el final del cuento se concentran las conclusiones de la autora: la pobreza es un mal social producto de la desigualdad y la falta de oportunidades, sobre todo educativas, para las mujeres.

En este sentido, hay que añadir que la pobreza también es una cuestión de género ya que las oportunidades laborales, económicas y sociales van marcadas por las asignaciones de los roles y ámbitos de acción determinados para cada sexo, de tal manera que las condiciones para acceder a la riqueza por parte de las mujeres son más complejas y difíciles de sortear que en el caso de los hombres; ya sea porque éstos últimos temen perder oportunidades laborales o porque los constructos culturales encasillan a las mujeres en determinados estereotipos que sellan y conducen sus acciones (Espino González, 8-39).

La crítica de la autora también alcanza a una sociedad que no sólo limita la participación de la mujer, sino que se vuelve insensible ante el dolor ajeno y sólo piensa en la obtención de riqueza, como los médicos que ante la falta de pago deciden no ir en auxilio de la enferma. Aquí lo importante es la forma en que Laura Méndez de Cuenca utiliza la figura del “Ángel del hogar”¹⁰⁶ para resaltar estas desigualdades sociales y las consecuencias que este hecho acarrea.

Es un hecho que Pilar representa el ideal de maternidad, lo que es más, representa la figura de madre doliente y el estereotipo de madre-ángel. Para el primer tipo, el dolor por la pérdida de su única hija representa un duro golpe para la madre, pero esta pérdida termina por resaltar sus cualidades como madre perfecta hasta llegar al estereotipo ya descrito en el análisis anterior. Si como es posible suponer, quizá extendiendo demasiado el análisis, Pilar, como su nombre lo indica, resiste con entereza el hecho y continúa, aunque tal vez

¹⁰⁶ Tal y como lo concibe Carner (1992), la madre como guarda de los habitantes del hogar que sacrifica todo por mantener a la familia unida y a salvo de los peligros. Este estereotipo particular fue, y es, explotado tanto por el melodrama cinematográfico como por la telenovela.

de forma automática, con su vida de trabajo buscando consuelo y olvido (igual que con la pérdida del esposo) por ello estaría dentro de lo marcado para esta figura en particular: el dar todo por el bienestar familiar y, lo más importante, atenerse a los dictados del destino sean para bien o para mal.

Es precisamente este rasgo de carácter lo que sirve a la autora para cuestionar el estado de las cosas: las acciones de Pilar aunque la enaltecen como madre, también son un peso para su desarrollo como mujer; es decir, la pasividad con que Pilar (sea por la misma pobreza, sea por las cuasi nulas oportunidades de crecimiento, sea por el amor a la hija) acepta su destino como si fuera manifiesto, no le permite luchar por cambiar la situación, simplemente se deja llevar por las circunstancias sin más, caso contrario a Margarita quien decide tomar en sus manos su destino, aunque la muerte se presente para truncar sus intenciones.

Las (re)presentaciones de la maternidad en los personajes femeninos y su relación con los masculinos dejan ver las ideas de Laura Méndez de Cuenca respecto a este tema. Como primer paso para conformar un imaginario femenino, la autora cuestiona el peso específico que este símbolo posee tanto para la sociedad en general como para las mujeres en particular. Sin embargo, para terminar de redondear sus ideas de cambio, hace falta un universo de ficción más amplio donde muchos de los tipos de conducta sociales queden reflejados y lleguen al lector para intentar modificar las pautas de comportamiento propias. Esa sería la intención, o una de ellas, para escribir su única novela conocida: *El espejo de Amarilis* (1902) y es el motivo de la siguiente parte de esta investigación.

Capítulo III. *El espejo de Amarilis: una pintura de la sociedad mexicana de entre siglos (XIX y XX)*

Publicada originalmente por entregas entre los meses de febrero y marzo de 1902 en *El Mundo* (Bazant, 260) y posteriormente reunida, en ese mismo año, en dos tomos en una edición a cargo de las linotipias de *El Mundo* y *El Imparcial*;¹⁰⁷ en la novela se narra el periplo de formación de Julián Suárez del Olmo desde su condición de indio humilde nacido en el pueblo de La Magdalena (Xochimilco) hasta convertirse en un reputado médico.¹⁰⁸

La novela de folletín, o novela por entregas, nace en Francia en 1830 convirtiéndose rápidamente en un suceso editorial y de mercado; esta forma de acercarse al público permite la democratización de la literatura y una amplitud del público lector, así como la profesionalización de la escritura por parte de las mujeres en ambos sentidos: como creadoras de literatura “seria”, o por lo menos comercial, y como medio de subsistencia. Nombres como los de Juana Manuela Gorriti, Eduarda Mancilla de García, Gertrudis Gómez de Avellaneda, son leídas a la par de escritores europeos consagrados por el mercado¹⁰⁹ como Balzac, Dickens y Dumas, así como sus pares americanos: Sarmiento, Isaacs, Sierra O’Reilly y Riva Palacio, entre otros (Domenella *et al* 2008, 1-2).

De la misma manera, funciona como vehículo para afianzar la autoría femenina

¹⁰⁷ Domenella *et al* dan como fecha de publicación del folletín del martes 21 de enero al mismo día primero de abril del mismo año de 1902 (2008, 10).

¹⁰⁸ Agradezco a la Dra. Ana Rosa Domenella su deferencia al facilitarme una copia, desafortunadamente un tanto ilegible, de la edición de 1902 en la cual me apoyé para este trabajo, así como de una copia del prólogo (en coautoría con Luzelena Gutiérrez de Velasco) inédito a la edición, a cargo de la Dra. Mílada Bazant, que prepara el Instituto Mexiquense de Cultura de las *Obras Completas* de la autora. Las citas, al igual que en los análisis anteriores, serán referidas utilizando únicamente el número de tomo del libro, capítulo y página de la edición de 1902.

¹⁰⁹ En su acepción económica, pero también como forma de escritura artística alejada de las consideraciones puramente comerciales: “En ninguna parte, en el terreno cultural, como en la novela por entregas se presentan tan íntimamente imbricadas las zonas puramente económicas y las artísticas” (Ferrerías, 16).

y consolidar la figura de la autora: “Como estrategia u operatoria de publicación de mujeres, estas novelas se presentan como uno de los géneros textuales más proclives para la ‘autorización’ y conformación de una autoría femenina en la segunda mitad del siglo XIX” (Arcos, 39)¹¹⁰ y un medio por el cual las escritoras se allegan recursos para la supervivencia: la misma Laura Méndez de Cuenca, para la época en que escribió las entregas, ya contaba con cierta reputación como poeta, educadora y periodista, la cual se acrecentó con la aparición del folletín, además de que le permitió vivir de forma decorosa por un tiempo (Bazant, 260).

En una tercera vertiente, la novela de folletín se convierte en portadora de significados y valores que median e intentan crear patrones de comportamiento social y de género para el público al que van dirigidas, particularmente el femenino (Arcos, 2010, Bobadilla Pérez, 2010). La novela es utilizada en este sentido porque en su interior se reflejan los mismos lectores al ser estudiados, retratados y puestos delante de un espejo en su cronotopo particular: el fin del siglo XIX en México para este caso (Ferrerías, 19). También permite al público lector de periódicos crear o imitar patrones de comportamiento que son aprehendidos por él, impulsados por la idea o la intención de “ser como” sus héroes o heroínas;¹¹¹ los relatos están dirigidos principalmente a las madres a partir de su papel de forjadoras de la identidad del hogar, la familia y la patria (Arcos, 38). Esta característica de la también llamada “novela doméstica”, ser un medio para la creación de imaginarios sociales (Bobadilla Pérez, 24), la utilizan las escritoras en su beneficio estableciendo por

¹¹⁰ Aunque la investigadora se centra específicamente en el caso chileno, el mismo fenómeno se repetía en todos los países latinoamericanos y aún allende las fronteras como en España. Para introducirse en el fenómeno de la producción de novelas de folletín en España, ver *La novela por entregas: 1842-1900* (Ferrerías, 1972).

¹¹¹ Como sucedía, y sucede, aunque en menor escala, con las telenovelas transmitidas en el pasado y aún actualmente.

medio de este género popular un imaginario propio, una suerte de caballo de Troya que busca desmarcarse del imaginario masculino dominante (como se verá en las conclusiones al final de esta investigación).

En cuanto al género de *El espejo de Amarilis*, la crítica coincide en catalogarla como un *Bildungsroman* o novela de formación con intención costumbrista (el mismo subtítulo lo remarca: “Novela de costumbres mexicana...”); sin embargo, dentro de la misma existen una serie de juegos inter-extratextuales¹¹² que enriquecen la lectura y potencian la intención de la autora: crear un amplio retrato de las costumbres (no siempre positivas) de los mexicanos, particularmente de aquellos que habitan la ciudad capital y sus alrededores. Para ello se vale de su protagonista y héroe: Julián Suárez del Olmo y de la serie de personajes que transitan alrededor de él y que resultan trascendentales para su formación en hombre de bien.

Estructuralmente, la obra se compone de dos partes; en la primera, el lector conoce la formación de Julián, desde su infancia en un ambiente provinciano, su huída de la casa “paterna” (el protagonista es huérfano de padre y vive al lado de su madre en casa de su abuelo) en su afán de búsqueda de conocimiento y su intención de romper con el determinismo social que pretende orillarlos a convertirse en un brujo igual que su abuelo (1, IX, 40); el cambio de escenario de la provincia a la ciudad, la llegada a diferentes casas donde cumple trabajos de servidumbre doméstica (como mozo) hasta lograr su independencia con el ingreso a la universidad de donde saldrá como médico.

La segunda parte inicia con la vuelta de Julián a la ciudad de México después de un

¹¹² La novela presenta rasgos naturalistas, costumbrista-realista, románticos, de novela doméstica, etc. Por otro lado, existe alusiones a obras y autores de la época y anteriores (como a la novela *El conde de Montecristo*, 1844-1846, por ejemplo). Estos elementos resaltan la veracidad de los hechos narrados.

autoexilio en Europa, por el desencanto ante la supuesta negativa de Inés a corresponder su amor y el insulto del espejo (que da título a la novela), además del reencuentro con viejos amigos. Ya establecido como un reputado médico Julián decide buscar su felicidad al lado de Inés, después de reencontrarse de manera fortuita con ella y conocer la verdad: la que él creía una traición fue una suerte de malentendido; sin embargo, el peso de la formación recibida y una moral de corte positivista le impiden consumir ese amor correspondido por la sanción moral (en sentido religioso) al adulterio. El desenlace de la novela presenta otro viaje de Julián a Europa para alejarse para siempre de su amada.

Como un rasgo de estilo, y de intención, la autora utiliza una voz narrativa omnisciente que emite juicios de valor, particularmente sobre la educación de la mujer, y entabla un diálogo directo con el lector(a). Se hace referencia a personajes y hechos históricos (Juárez, Miramón, la caída del Segundo Imperio y el fusilamiento de Maximiliano, entre otros), e incluso se atreve, en voz de los personajes, a criticar el estado de la literatura y el arte de la época (1, XXI, 123-134); vuelve a mencionarse al mítico pueblo de Las Palmas (ya referido en los cuentos “La Venta del Chivo Prieto” y “El cerdo de engorda”). La construcción de la novela responde al mismo sentido con que la autora concibe su narrativa (en los cuentos ya analizados en el capítulo anterior): dotar de rasgos de verosimilitud a la obra artística, con la finalidad de crear mundos posibles que reflejen la realidad circundante y a su vez resaltar el mensaje implícito: la idea positivista de superación para la mujer por medio del estudio y la búsqueda de libertad por este mismo.

Si en la narrativa de Méndez de Cuenca predominan personajes masculinos sumisos (Desiderio en “La Venta del Chivo Prieto”), desobligados (don Pedro Ordoñez en “Heroína de miedo”) o definitivamente “buenos para nada” (nunca logran establecerse como parejas

y ayuda) aunque sea por circunstancias extraordinarias (el marido de doña Pilar en “La tanda”), ¿por qué el personaje principal de la obra narrativa de más largo aliento estructural de la autora es un hombre? Presumiblemente por dos razones: la primera, porque si la intención de Laura Méndez es construir una literatura realista, es entendible que una mujer, para ese tiempo, no pudiera romper con los esquemas sociales vigentes y, por tanto, su acceso a esos cotos de poder sería restringido, en el mejor de los casos, alejándose de las características propias del *Bildungsroman* (recuérdese, por ejemplo, las heroínas románticas o naturalistas quienes raramente triunfaban a las adversidades naturales, sentimentales y sociales).¹¹³ La segunda, porque a pesar de ser un varón, Julián manifiesta ciertas características, por lo menos en el plano sentimental, que lo acercan y asemejan a los personajes femeninos de las corrientes literarias ya mencionadas; sobre este tema volveré más adelante.

Una última observación. La novela de folletín tiene como horizonte económico-literario acercarse un público mayoritariamente compuesto por mujeres, por ello es que los temas que tratan son generalmente de corte sentimental y romántico. El matrimonio y la maternidad son temas predominantes; las relaciones entre estas dos instituciones con todas sus variantes atrapan la atención de los consumidores: “Amor, matrimonio, adulterio, abandono, hijos sin padre, hijos sin madre, problemas o temas todos que fueron sin duda programados en función de un lectorado femenino” (Ferrerías, 28). En un universo tan amplio de posibilidades, la viudez como problema social y de vida para las mujeres (Arrom 70-112) no queda fuera de la visión crítica de Laura Méndez.

¹¹³ Aunque se pudiera objetar que tanto María Antonia, en “Heroína...”, y Severiana, en “La Venta...”, muestran rasgos de carácter, libertario la primera, de poder la segunda, ambas no logran romper con las imposiciones: María Antonia seguirá atada al marido, Severiana pagará su osadía con la muerte de su hijo.

3.1 Viudas: entre pobreza, (mala) educación y fe

Por ley o por costumbre, las mujeres que vivieron en el siglo XIX en México no eran consideradas sujetos que pudieran tomar determinaciones por sí mismas. La ley ponía en manos de los hombres (primero el padre, posteriormente los hermanos, después el esposo, y por último los hijos varones) todo lo relacionado con el aspecto económico y la administración de los bienes si los hubiera, además de salvaguardar la honra y la moral femeninas; la costumbre, esa ley no escrita, acentuaba lo establecido. La única manera que tenían las mujeres de obtener cierto grado de libertad era con la viudez en algunos casos, aunque no como regla general (Arrom, 70-112).

Siguiendo estos patrones, Feliciano, al perder a su marido a causa del levantamiento por la leva durante la guerra contra los franceses, regresa a casa de su padre Gregorio, brujo del pueblo de Magdalena. (1, II, 5) en busca de la ayuda necesaria para la crianza de su hijo Julián, junto a otra viuda: Marcela (1, II, 8). La vuelta de la madre al hogar paterno es también el regreso a su papel de hija obediente acentuado por el miedo al padre y sus supuestos poderes sobrenaturales. Esta situación tiene como base la casi inexistente educación de Feliciano lo que determina que en su pensamiento el poder de don Gregorio sea, prácticamente, la única salida para que su hijo lo obtenga también: “Mira hijo, más vale que te hagas brujo como tu agüelito, para que se te quite el miedo. Ni el nahual, ni nadie le hace daño a los brujos” (1, II, 9). Aunque el personaje cumple hasta los límites de sus posibilidades con la encomienda de cuidar a su hijo (sufre al ver que su padre lo maltrata y en cierta medida lo empuja a buscar un mejor futuro), la falta de formación es un peso que la mantiene pegada a miedos atávicos reflejados en el pensamiento mítico y la superstición, por ello es que ante el temor de la muerte (por el tifo) la madre hace prometer

a su hijo que se convertirá en brujo para arrebatarla de las garras de la parca: “Júrame que te harás brujo esta misma noche, para que yo me alivie” (1, 1, IX, 40).

A partir de la imagen de Feliciano, Laura Méndez de Cuenca comienza a trazar las líneas del discurso narrativo dominante: la educación como motor de los cambios sociales y la crítica a la ausencia de ésta o a su mala puesta en práctica, principalmente la dirigida a la mujer: José Iparaguire y María Legorreta ejemplifican esta última postura.

Dómines del pueblo, desaliñados, Iparaguire gasta levita vieja y rara vez se asea (1, IV 13-14), a la profesora se le describe como una figura grotesca (1, V, 19), ambos personajes intentan, con sus limitantes, que los niños y niñas a su cargo adquieran conocimiento a través de su muy particular manera de entender la historia y la ciencia, el primero, o por medio del incentivo de humillar al contrario la segunda (1, IV, 13-18). Esta educación deficiente, producto de la poca o nula atención que las autoridades encargadas le prestan,¹¹⁴ da como resultado que se busquen otros medios para salir al paso: Iparaguire, en un caso extremo, se atiene a su amistad con uno de los sinodales; Mariquita apela a las linduras de trabajos manuales o manualidades hechas por sus alumnas (1, VIII, 31-38). Sin embargo, con todo y sus deficiencias, la educación es el único camino posible para que Julián pueda ascender en la escala social.

Mala educación y pobreza no son los únicos males que determinan el comportamiento de las madres viudas, existe otro elemento de peso específico para ello: la creencia en la fe. Dos personajes reflejan este mal, según la perspectiva autorial, que aqueja principalmente a las mujeres: María Gabina Arroyo viuda de Martínez y María Gabriela Falfán de los Godos viuda de Sánchez. Igual que Feliciano, ambas enviudan y se ven en

¹¹⁴ Laura Méndez de Cuenca padeció en carne propia las carencias y los vicios del sistema educativo de la época: falta de buenos salarios, de profesorado capacitado, instalaciones dignas, etc. (ver capítulo 1 de esta investigación, así como los trabajos de Milada Bazant e Infante Vargas ya referidos).

la necesidad de criar a sus respectivos hijos; la diferencia estriba en que al contrario de Feliciano, las segundas si tiene acceso a la educación sólo que ésta es opacada por sus ideas religiosas.

María Gabina, o Gabinita, se convierte en ama de Julián y ayuda a éste en su proceso de formación. Viuda de guerra (como Pilar y Feliciano) desde hacía veinte años antes de la llegada del niño, Gabinita es, según la voz narrativa, una mujer de carácter fuerte, casi varonil, comparable a Leona Vicario o Josefa Ortiz de Domínguez. A la muerte de los progenitores (el padre perdió la razón por meterse de lleno en las ideas espiritistas, la madre por una enfermedad) (1, X, 45), María Gabina debe hacerse cargo de sus hermanas, además de su propia hija Jesusa; la madre sustituta y natural encuentra en la educación el medio para salir de sus problemas económicos fundando un “Colegio de niñas y pupilaje” (1, X, 47). Hasta aquí parece que Gabinita no es diferente a cualquier viuda de clase media. El problema surge cuando encauza mal ese espíritu casi masculino que la caracteriza.

Herencia del padre, la hija combina dos actividades que la llevan a la ruina: la política y una: “conservadora fe cristiana” (1, X, 44). En su mente afiebrada por la religión, María Gabina resuelve prestar su casa para que conspiradores de tendencia conservadora celebren juntas igual que las heroínas independentistas,¹¹⁵ con los mismos resultados nefastos: la conspiración es descubierta y sus miembros puestos ante el escarnio público (1, X, 44). La excesiva fe de Gabinita, su espíritu inquebrantable y su creencia en la Divina Providencia, determinarán el futuro de su hija, el de sus pupilas las hermanas Mendoza y del propio Julián Suárez, su criado.

¹¹⁵ Como en los cuentos, la voz narrativa se arma de sarcasmo para puntualizar la crítica social, al mismo tiempo que se acerca al lector para introducirlo de lleno a la obra y marcar los rasgos de realismo.

Necesitada de dinero, María Gabina recibe no sólo a las pocas alumnas que van a su “Colegio”, sino que toma por encargo a Clara e Inés Mendoza mientras sus padres se encuentran fuera de la ciudad por cuestiones de negocios. El pensamiento de Gabinita da como resultado que su visión educativa se pierda entre fantasías y rezos. Por medio de su ama, Julián conocerá la historia de *El espejo de Amarilis* y su pensamiento racional se verá invadido por sueños y fantasías, dando como resultado la exaltación de su espíritu romántico: convierte a Inés en la imagen de Amarilis; el peculiar modo de concebir la educación por parte de María Gabriela la llevan a sacrificios extremos en pos del orden, en consecuencia los niños padecen hambre y enferman (1, XII y XIII, 57-74).

Si la educación recibida en la infancia no era precisamente la más apta, la combinación de una enseñanza deficiente con el fanatismo religioso resultan en comportamientos que inhiben las acciones, principalmente de las mujeres; este es el caso de María Gabriela Falfán de los Godos.

Hija de familia acomodada, el destino de María Gabriela parece marcado desde su bautizo: o ser esposa de un militar o meterse de monja; esta marca de fe la perseguirá toda su vida. Aún siendo hermosa como pocas mujeres, María Gabriela se conserva soltera hasta la edad de treinta y tres años (lo que para la época en que se ambienta la novela es mucho tiempo) hasta que se encuentra con Melchor Sánchez Portal, militar de medio pelo atractivo como ella. De este matrimonio nacen dos hijas: Lucila y Victoria. Después de nacida la segunda hija, Sánchez Portal debe partir a cumplir sus deberes como militar: “Recién nacida la segunda hija, el capitán precisado a partir, dejó a su esposa desolada cual solía el

Cid a doña Ximena cuando salía a pleitear con los moros” (2, V, 38).¹¹⁶

En ausencia del marido, la señora de Sánchez se hace cargo del buen funcionamiento del hogar como si el esposo estuviera siempre presente. Once años dura la separación de la pareja; su regreso no es como el glorioso del Cid, sino la vuelta de un ser degradado y víctima del alcohol. El retorno de Sánchez Portal convertido en un ser abyecto enfatiza, mediante la ironía, la crítica de la autora a las constantes guerras, levantamientos y posiciones políticas que tanto daño causaron al país, sangrándolo económica y moralmente. La guerra priva a las familias de crecer unidas (como le sucede a Pilar y a Gabinita), orilla a las mujeres a buscar de cualquier forma, preferentemente lícita, el sustento descuidando la educación de los hijos, en la mayoría de los casos levantando hombres que podrían hacerse cargo de sus asignaciones. La vuelta del capitán trae consigo algo más que su figura degradada, un nuevo miembro de la familia llega junto con ella: Alfonso Sánchez Portal.

A la muerte del militar, María Gabriela demuestra una fuerza de carácter poco usual para lo que se considera femenino en la época.¹¹⁷ La viuda tiene que soportar la muerte de las dos hijas, Victoria a causa de: “la vida sedentaria que imponía la educación de la época, todo catecismo y bordado” (2, V, 43) y Lucila por la epidemia de tisis (como Margarita, la hija de Pilar); además de batallar con la locura que poco a poco se hace visible en su único hijo: convertirse, poco a poco, en un ser extremadamente supersticioso. Gracias a su entereza, la madre logra mantener a raya lo más posible la enfermedad del hijo hasta

¹¹⁶ Uno de tantos rasgos de intertextualidad que abundan en el texto. Como se mencionó párrafos arriba en este apartado, los juegos intertextuales, a la vez que enriquecen el texto dan cuenta del pensamiento enciclopédico de la voz narrativa.

¹¹⁷ De la misma manera que María Gabina posee una fortaleza “varonil” o Pilar soporta los embates del destino. Como se aprecia, la viudez es presentada por la autora como un estado de independencia para las mujeres como los sugiere Arrom en lo ya dicho en párrafos anteriores de este capítulo.

convertirlo en hombre de bien dedicado al manejo de la hacienda propia y la de la madre.

Pese a su carácter y fortaleza, María Gabriela padece del mismo problema que muchas de las mujeres de la época, particularmente aquellas que enviudan: el pensamiento religioso que da como resultado la pasividad ante los hechos que las circundan.

De la misma forma que con Pilar, lo criticable en la actitud de María Gabriela es que no tomara las determinaciones necesarias para evitar males futuros; si en Pilar este hecho se debe a su escasa educación, en María Gabriela se debe a su excesivo catolicismo. En la concepción de mundo de la Falfán, los designios divinos son pruebas que se deben superar con templanza de espíritu,¹¹⁸ por eso la solución lógica de internar al hijo no se contempla; la enfermedad avanza y el precio se paga con la propia vida: la madre muere por la impresión que le causa un ataque de locura del hijo (2, XVII, 120-121).

Reflejo de una educación inexistente o nula, apego a costumbres antiguas, bárbaras algunas, otras oficializadas, pobres o ricas,¹¹⁹ las viudas que habitan el mundo de la novela, y en general las mujeres de cualquier estado civil, son víctimas de un sistema que no se preocupa por brindarles apoyo para su crecimiento personal ni para que sobrevivan con dignidad y decoro.

¹¹⁸ Preceptos religiosos que incluso para finales del siglo XIX son anacrónicos. María Gabriela culpa a las lecturas del estado mental del hijo; nuevamente la intertextualidad entra en juego en la novela, para la madre (como para Cervantes en *El Quijote*) las novelas que tiene por costumbre leer su hijo, además de contrarias a las preceptivas de la Iglesia, provocan que su mente y su imaginación se alteren dando como consecuencia que la superstición se apodere de él; las únicas lecturas válidas son aquellas que “instruyen deleitando”, es decir, la vida de santos y mártires (2, IX, 74).

¹¹⁹ Contrario a lo estipulado por el canon de la novela de folletín, las mujeres ricas en *El espejo de Amarilis* no son seres fríos distantes y sin buenos sentimientos, (Ferrerías, 27), excepto Clara Mendoza, lo que representa otra vuelta de tuerca de la autora a estos mismos cánones literarios.

3.2 Clara e Inés Mendoza: ¿Infancia es destino?

La infancia es considerada, en la época actual, como forjadora de la identidad del sujeto; culturalmente se le considera un ámbito privilegiado de la vida visto desde una etapa adulta. La niñez adquiere un peso específico en la fundación de la personalidad. Por esta razón la novela de aprendizaje, como *El espejo de Amarilis*, se detiene en la infancia y juventud del héroe (en el caso que me ocupa, toda la primera parte esta dedicada a ello) lo cual lleva al lector a identificarse con el héroe o heroína (Pasternac, 27-31). En este sentido, dos personajes femeninos determinan el destino de Julián Suárez del Olmo desde la infancia: las hermanas Clara e Inés Mendoza.

Hijas de Román Mendoza, cuya riqueza vino a menos por desperdiciar la fortuna familiar en las mesas de juego y de Angelina, hija de padres franceses, y educada a la manera tradicional: “para las ocupaciones del hogar y la crianza de las hijas” (1, X, 50-51).¹²⁰ Debido a esta circunstancia, la infancia de las niñas Mendoza transcurre con altibajos según sea la suerte del padre en el juego, con etapas de riqueza y otras de pobreza. En una de tantas idas y vueltas, las hermanas llegan a la casa de Gabinita donde conocen a Julián y entablan con él relaciones según el carácter y personalidad de cada una.

Las diferencias entre las Mendoza van más allá del aspecto físico: mientras Clara es hermosa, con un cutis apiñonado, dos grandes ojos negros, labios gruesos y carnosos y cabello negro y abundante, pero con el defecto de la altivez y el trato discriminatorio para los que no considera de su posición; Inés, en contraparte es más dulce, en carácter y sentimientos; sus ojos son soñadores, su porte humilde y su temperamento es nervioso propenso a la imaginación, débil y carente de rebeldía (1, XII, 61). Las características

¹²⁰ De nuevo se hace patente el problema de la mala educación recibida en la infancia. Román Mendoza creció sin la guía de sus padres siguiendo sus propios impulsos y aunque decide enmendar el camino, el gusto por el juego de cartas le queda como marca para el resto de su vida (1, X, 50-51).

de ambas mujeres se sostendrán desde la infancia hasta la juventud, tiempo en el que se supone han alcanzado un grado de madurez que reafirma su personalidad.

Clara manifiesta una oposición al ideal romántico de belleza como reflejo de un alma pura, mientras que su hermana lo confirma por medio de un espíritu taciturno y soñador. La mayor de las hermanas se supone superior por el hecho de pertenecer a una clase acomodada aunque, en realidad, su estatuto social es de clase media (suposición reafirmada por las pretensiones de sus padres) y ve en Julián a un advenedizo, a un criado sin futuro: “—Haces muy retbien en platicar con los peones y en jugar con Gregoria que es grande como tú y tu igual. Gabinita dice que cada oveja con su pareja [le suelta Clara a Julián]” (1, XIV, 83). En nombre de esta autoinstituida superioridad de clase, se opone a las relaciones entre Inés y Julián ya que según su visión de mundo, éste no es digno siquiera de voltear los ojos hacia alguien como ellas por ser indio, físicamente poco agraciado y, además, pobre y sirviente (1, XXIII, 150).

El egoísmo de Clara llega al extremo de fraguar un plan para obstaculizar y terminar con el incipiente amor de Inés por Julián y una eventual boda entre ambos: con la ayuda de Gregoria, Clara tergiversa la contestación de Inés mandando por mensaje un espejo para que el pretendiente: “[Se] vea aquí lo cursi y la cara de mico ridículo” (1, XXIV, 153). El misterio del espejo ha sido revelado y el título de la novela cobra sentido: “El espejo de Amarilis” es el espejo de la traición, no de Inés, sino de Clara y es también reflejo de las ideas sociales que desapruaban la lucha de un hombre por salir de su estado de pobreza e ignorancia, gracias a su esfuerzo, en nombre de una pretendida superioridad de clase, sangre y lugar de nacimiento.

La personalidad de Clara, forjada durante su infancia, se afianza conforme llega a

la edad adulta. En su concepción de mundo, la riqueza y el poder económico y político lo son todo, por ello es que contrae matrimonio con un hombre rico y persuade a su hermana a que haga lo mismo ya que, según Clara, no existen las condiciones para una mezcla de clases sociales o razas: “para su altivez no encajaba tener por cuñado a un indio de origen problemático y que además había sido un sirviente. Ella no estaba porque las gentes salieran de su esfera, pues a cada uno lo puso Dios en el sitio que le corresponde y en él debe quedarse” (2, XIV, 104). La vida práctica y vana de Clara contrasta con el espíritu soñador, apocado y romántico de su hermana Inés, ideal de perfección de Julián.

Sobrenatural y etérea según la visión del protagonista, Inés Mendoza, la niña enaltecida en la imaginación poderosa y activa del mismo, representa en su figura todos los vicios y todas las virtudes de las mujeres que compendian la mirada de la autora sobre el particular femenino de la época (quizá sólo superado por María Antonia). El peso específico de Inés dentro de la historia va más allá de ser parte imprescindible en la trama narrativa (Amarilis, la supuesta dueña del espejo), su verdadero sentido radica en las oposiciones que se encuentran dentro de su ser y de su accionar. Si bien para las mujeres de finales del XIX, principios del XX en México (como en otras muchas partes del mundo) la belleza, física y moral, la obediencia, la castidad y la entrega a los otros son blasones a los que aspiran y marcan rasgos de comportamiento del “eterno femenino” de cuño androcéntrico, estos mismos son una carga que no permiten que las mismas crezcan como seres humanos completos y libres en toda la extensión de la palabra.

Desde la tierna infancia Inés se vislumbra como buena madre (Julián recuerda constantemente la forma en que jugaba con sus muñecas o arrullaba al gato de la casa de Gabinita); para ella, los estratos sociales no son motivo de separación entre las personas,

continuamente se lo recuerda a su hermana Clara (1, XIV, 60-61), por el contrario, son una forma de reconocimiento a los valores de los seres humanos y a su lucha por superarse. Obediente, sincera, abnegada hija y digna esposa, Inés-Amarilis parece ser el prototipo de la mujer decimonónica; sin embargo, estas mismas cualidades son su peor defecto; nuevamente con ironía la voz narrativa describe a Inés: “Era ella de naturaleza bondadosa, bien inclinada y celosa de su dignidad; pero insegura y desconfiada de sí, acostumbrada a obedecer, descargada de responsabilidad y libre albedrío; en una palabra: una débil mujer” (2, XII, 90).

El rasgo característico de Inés, más allá de su obediencia, es la imaginación, nuevamente en la voz autorial: “La imaginación constituye el arsenal de guerra de toda mujer; y de allí sacaba ella armadura, escudo y todo” (2, VII, 56). Al igual que María Inés en “Heroína de miedo” (ver capítulo anterior), Inés retrotrae su pensamiento a los años dorados de la infancia e intenta escapar de la realidad que la circunda por medio de la fantasía (el hipotético “supongamos que...” -2, VI, 56-); fantasía y niñez se juntan en la mente de Inés-Amarilis, deliberadamente nombrada así cuando estos puntos convergen durante sus ensoñaciones en las que se evade de la realidad. La diferencia entre estos dos personajes radica en que mientras la primera utiliza sus fantasías para intentar forjarse un espíritu de libertad, la segunda lo hace con la finalidad de justificarse en su pasividad.

Amarilis se superpone a Inés, por ello es el objeto del deseo de Julián; la mujer idealizada, sea por amor o para mantener una hegemonía, se coloca por encima de la real dentro de la sociedad y la cultura establecidas, la encasilla en parámetros y espacios límites y limitantes y la convierte en objeto de adoración, pero no de acción: “La heroína, Amarilis en la fantasía romántica del joven Julián, es simplemente Inés Mendoza, la hija

de una familia de la ‘mediocracia’, compuesta por una madre abnegada, un padre jugador y dos hijas hermosas” (Domenella *et al* 2001, 197). Detrás de la diosa idealizada queda la mujer real y temerosa de tomar decisiones por sí misma (siempre supeditada a los demás, particularmente a su hermana Clara); la madre de una pequeña hija (Nini) de la cual no se hace cargo por sus constantes enfermedades (2, IV, 29-35). Inés es también la esposa abnegada, resignada a su suerte y a compartir el resto de sus días con un enfermo mental, la buena hija que extraña el calor de su antiguo hogar.

Pero Amarilis deja de ser un momento el personaje en la imaginación de Julián para convertirse en Inés la mujer. El regreso y reencuentro con su antiguo amor (a quien no ha olvidado a pesar del tiempo transcurrido) la llena de fuerza (misma que había manifestado con anterioridad al cuestionar a su hermana por sus preceptos racistas y clasistas) para resistirse a su destino; por un momento, ese amor que la llena de energía le permite ilusionarse con cambiar su vida sin importar las convenciones sociales y morales vigentes: cree que podrá convertirse en amante de Julián (2, XXV, 172). Este intento de Inés por adentrarse en los terrenos del adulterio responde a tres factores: de nuevo la falta de educación, la influencia del ambiente y una sociedad insensible, como la mexicana, que no se asusta ante hechos de esta naturaleza (2, XVIII, 128). Sin embargo, la fantasía de Inés se desmorona por el peso de una moral religiosa y ancestral (contrapuesta a la de Julián de carácter positivista) que se manifiesta en el miedo a ser ella misma (aun en este paso trascendental, para bien y para mal, en su mente resuena la voz de Clara con toda su autoridad), mismo que la hace retroceder en sus planes y volver sobre sus pasos: aceptar su suerte y el mandato social y religioso de ser una buena esposa hasta que la muerte los separe. Inés Mendoza cae rendida ante el peso de la sociedad y su efímero espíritu de

libertad es sometido por las leyes seculares y morales.

Dos mujeres, dos formas de comportamiento opuestas forjadas desde la niñez. Clara e Inés Mendoza representan las dos caras de una moneda: la infancia es destino, por lo menos para estos personajes.

3.3 La mirada naturalista

Conforme a la visión crítica de la autora, imbuida de positivismo pero también con una perspectiva naturalista, y su intención de retratar una sociedad finisecular que se debate entre tradición y modernidad, es necesario poner frente al lector (lectora) los vicios que ésta (la sociedad) padece y las consecuencias que de ello emanan. La mirada atenta de Laura Méndez de Cuenca apunta ahora hacia esa otra parte del conglomerado social que sufre de los mismos males que sus contrapartes femeninas y que se ven acentuados ya no tan sólo por una falta de educación o una excesiva religiosidad, sino también por el peso del determinismo social marcado por la diferencia de clases. Gregoria “la Perica”, es parte de este tipo de mujeres. Sirvienta desde niña en casa de los “Marcha” Gregoria recibe, a cambio de sus servicios, casa y alguien (su ama) que la instruya en las labores del hogar (1, XI, 52); a pesar de contar a su lado con la guía de los señores de la casa, la Perica (su apodo familiar) se vincula, en sus andanzas, con los estratos bajos de la sociedad.¹²¹ Si en Gregoria no existe una tara genética que explique sus acciones,¹²² el entorno social en el que se desarrolla resulta determinante para su formación.

¹²¹ Si bien es cierto que en la novela no existe una alusión clara a este hecho, la condición de ayuda y mandadera de Gregoria hace suponer que ésta debe de mantener roce con los mismos cuando sale a la calle o al mercado a desempeñar los distintos servicios que se le requieren.

¹²² Lo que Claire Solomon, a propósito de *Santa* (1903) de Federico Gamboa, denomina sistema naturalista sin *telos*, que no define a la protagonista desde una tara genética heredada de manera directa, sino como una de carácter transhistórico y genérico (160); así se entiende que tanto Gregoria, como Jesusa y Aurelia Arroyo (hija y nieta de Gabinita respectivamente) sean más víctimas de los errores de los padres (en el caso de las segundas) o de la ausencia de ellos (en la primera).

La Perica siente la necesidad de cariño y pone sus ojos en Julián (1, XV, 88), sin embargo éste, arrebatado de amor por Inés-Amarilis, se niega al romance desatando la furia de la joven y su espíritu de hembra de pueblo increpando a Julián por medio de una serie de improperios incluyendo el más grave, la duda de su masculinidad: “—Si para que veas, yo ni creo que eres hombre ni nada: Maricón...” (1, XV, 90). El orgullo herido de Gregoria la lleva, por un lado, a convertirse en cómplice de Clara para deshacer cualquier posibilidad de unión entre Julián e Inés (1, XXIV, 54) y, por el otro, a buscar la forma de conquistarlo o en su defecto, buscar un compañero y con eso provocar los celos de Julián. Esta última opción le acarrea su desenlace.

El final de Gregoria se ajusta a las preceptivas naturalistas: como mujer del bajo pueblo que se deja guiar por sus instintos termina muerta a manos de su amante Cirilo, tipo celoso, borracho y desobligado que la maltrataba de continuo: “Y cuando don Cirilo viene borracho [piensa la mujer], retepeor, a pegarme con lo primero que cae a la mano: la tranca, la llave, el ‘metlapil’” (1, XXV, 157). El nombre del capítulo, “Tragedia vulgar”, remarca la intención de la voz autorial de retratar los vicios y virtudes de esta sociedad en particular: la tragedia no sólo es vulgar porque es una de tantas que suceden a diario en este mundo, sino porque los actores de la misma son gente de baja calaña; la vulgaridad de las acciones conduce a fines igualmente ordinarios, la falta de oportunidades son el piso sobre el cual viven los seres más marginales de las sociedades “modernas.”

Otra de las taras sociales presentes en la novela es la prostitución. En el capítulo XXI de la segunda parte, titulado “Incidentes inesperados” (144), Julián aborda un tranvía con destino a su antiguo terruño para despejar la mente y tratar de tomar la mejor decisión

respecto a su futuro.¹²³ Durante su viaje, Julián topa de frente con una pequeña niña de once años: “desgreñada y haraposa, vendiendo periódicos y cajas de cerillas” (2, XXI, 145-146). El hecho, aunque repugnante a la vista, no pasaría de ser algo incluso cotidiano para una ciudad en crecimiento (como la de México en ese tiempo) con las desigualdades sociales propias de cualquier metrópoli moderna. Lo que impacta a Julián, y junto con él al lector, es descubrir que la andrajosa criatura es hija de Jesusita Arroyo. Después de averiguar su nombre (Aurelita Arroyo) Julián le inquiera sobre su madre: “—Mi mamá [responde Aurelita] se llama Jesusita; vivimos muy lejos, —por allá por los Ángeles, —porque nos falta con qué pagar la renta y estamos de arrimadas” (2, XXI, 147).

Ante el impacto de la declaración, Julián decide averiguar las condiciones en que viven las dos mujeres y su historia pasada, mismas que son referidas de manera puntual por la cerillera durante un largo trayecto del viaje (2, XXI, 147-149). Terminada la historia, Julián obsequia como ayuda a la niña un peso para auxiliar en algo a la precaria economía familiar, además de su promesa de visitarlas para continuar socorriéndoles. En respuesta a la acción de Julián, Aurelita suelta la verdad desnuda, su verdadero oficio es la prostitución: “—Yo, pensaba que íbamos a ir a... cualquier parte... Digo... por el peso... como siempre” (2, XXI, 150).

Las condiciones de vida de Aurelita, la pobreza y enfermedad en que vive y se desenvuelve determinan su acceso al bajo mundo de la prostitución. El largo pasaje en que la niña detalla su vida manifiesta una notable similitud con el modo en que Federico

¹²³ En el juego intertextual, quizá, más logrado, la autora mezcla el cuento “La novela del tranvía” de Manuel Gutiérrez Nájera (1871) con “La vendedora de cerillas” de Hans Christian Andersen (1843); del primero rescata el viaje en tranvía por las calles de la ciudad, del segundo, la pobreza de la niña.

Gamboa traza un nexo entre ciudad y prostitución,¹²⁴ en la escena en que los hermanos de Santa van a buscarla al “Tívoli” donde trabaja. Para Solomon,¹²⁵ mediante un fluir de conciencia, Santa remite la prostitución a un pasado de varias aristas que no es necesariamente moderno, en un límite entre lo antiguo y lo presente: “La prostituta se instala, por lo tanto, no sólo en una frontera legal, cultural, moral y económica, [...] sino también en una coyuntura temporal de lo atávico y lo moderno, una especie de tiempo otro y múltiple, presente y eterno” (161). En el caso de *El espejo...* como se ha dicho, la confesión de la pequeña cerillera se da en el transcurso del viaje en tranvía desde el centro de la ciudad a las afueras (Mixcoac) remarcando así el nexo entre su verdadero oficio y la urbe. La historia narrada no se da de manera forzada, sino que fluye con la naturalidad de quien la ha contado ininidad de veces; es decir, prácticamente de corrido y sin pensarlo (2, XXI, 147). Incluso la figura misma de la pequeña es un puente de unión entre las carencias pasadas de Julián y su presente de médico reputado; entre el antiguo miedo a convertirse en brujo por mandato materno y su presente de modernidad ilustrada.

Otro rasgo naturalista de la novela se refleja en los espacios diferenciados de la ciudad y el campo. Si bien a lo largo de la historia no existen muchos espacios decadentes (algunos lo son por el deterioro de los años), los pocos que son presentados de ese modo adquieren una simbología particular.

La ciudad finisecular se convierte cada vez más en un desorden caótico, prueba de ello son las aglomeraciones en los días de carnaval donde las pasiones (muchas de ellas insanas) se desbordan (2, I, 1-11). Los cambios de focalización hacia los lugares marginales

¹²⁴ Más aún si se considera que las dos novelas sólo difieren por un año sus fechas de publicación: 1902 para la de Méndez de Cuenca y 1903 para la de Gamboa.

¹²⁵ De nuevo referido a *Santa*.

en la perspectiva de la voz narrativa sólo se dan cuando suceden hechos extraordinarios en contra de la sociedad y sus actores. La muerte de la Perica sucede en un rincón oscuro de la misma calle donde vive Julián (1, XXV, 159), Jesusita y su hija viven en los arrabales. Estos cambios de focalización marcan los límites entre lo civilizado y lo bárbaro y sus habitantes son el reflejo del espíritu de decadencia y desencanto que cualquier fin de siglo trae consigo, pero también de los contrastes entre sus formas de vida.

La ciudad enferma a quienes la habitan y se enferma a sí misma: los niños (Julián y las Mendoza) padecen en casa de Gabinita; el mismo Julián adulto necesita salir de ella para aclarar sus ideas. La última vertiente naturalista tiene que ver precisamente con la enfermedad y lo urbano.

La voz narrativa puntualiza los peligros de una sociedad que se hunde en los vicios y la perversión. El naturalismo biológico encuentra cada vez más cauces de entrada en esta sociedad: el hijo de María Graciela, Alfonso Sánchez, debe su locura¹²⁶ a que su procreación se dio a destiempo, es decir cuando sus padres ya eran personas maduras; además de que el progenitor padecía de alcoholismo. Las uniones contranatura (como las que se realizan entre primos) también son causa de las taras genéticas que afectan a la sociedad (2, VII, 60).

Si la ciudad enferma, se necesita de quien puede liberarla de sus males, por eso se elige a un médico como protagonista, un médico que ha salido desde el fondo mismo de los arrabales y ha conquistado una posición social distinguida. El lugar de nacimiento de este personaje, su condición de indígena y su profesión resaltan la importancia del héroe y su formación. En la línea ya trazada de concordancias entre *Santa* y la novela de Méndez de

¹²⁶ Independientemente de su espíritu siempre inquisitivo y de búsqueda del conocimiento, Laura Méndez de Cuenca conocía de primera mano el problema de la locura. Recuérdese que su hija Alicia padecía de ella y estuvo en tratamiento médico prácticamente toda su vida (Bazant, 2008).

Cuenca, para Margo Glantz estos dos hechos van aparejados: “porque en la época en que se desarrolla la historia de Santa, la medicina se ha convertido en uno de los modelos favoritos para entender la cultura” (2005, 127).

A la perspectiva realista-costumbrista, las marcas inter-extratextuales, los guiños al lector, los sesgos irónicos y las apreciaciones filosóficas de la voz narrativa (presentes a lo largo de la novela) y las propias de los personajes, como las de Borrayo, Julián y Antonio de Padua (2, XIX, 135-143) se agrega la mirada naturalista de la autora que completa el panorama y cierra los elementos de la novela. De esta forma, Laura Méndez de Cuenca lleva más allá sus ideales de renovación de la sociedad mexicana de fines del siglo XIX y principios del XX, sobre todo en cuanto al papel que las mujeres desempeñan y deben desempeñar dentro de la misma: ser sujetos de acción y no de reacción ante los acontecimientos que les suceden a ellas y a sus vidas, hasta llegar a la “máxima conciencia posible” (de la que ya se habló en el capítulo anterior) como madres, hijas, esposas y mujeres.

3.4 A manera de epílogo. El espejo y su significado

El espejo se convierte en marco del relato (como lo sugieren Domenella *et al* 2008, 2) y en portador de significados para la historia desde el paratexto mismo. En él se reflejan tanto las contradicciones sociales como la verdad de los protagonistas.

Simbólicamente, el espejo se asocia con la imaginación o la conciencia,¹²⁷ por ello, aunque no sea de su propiedad, el relacionarlo con Amarilis–Inés (en ese orden) resalta el significado que para la mente fantasiosa de Julián posee la leyenda y sus deseos de superación para acceder a su amor: “Antes [de conocer el cuento] lo había atenazado el afán de la sabiduría; ahora le poseía también el de ser algo, el de formar parte de la comunidad social, de poseer algo valioso a los ojos de los hombres que sobresalen de la masa común, y ofrecerlo a las plantas de Amarilis” (1, XII, 64).

También posee la cualidad de devolver las imágenes del pasado, acortando las distancias entre el ayer y el hoy. Por esta razón Julián necesita verse en él para recordar lo sucedido y continuar por el camino que se ha trazado en la vida.

La cualidad más importante del espejo es que simboliza a los gemelos (tesis-antítesis), particularmente el espejo de mano es símbolo de la verdad y el autoconocimiento.

En el fondo de la intención de la autora, quizá no significa tanto el hecho de que el espejo ponga frente a Julián su realidad física y su poca gracia, lo que realmente significa es que en él se admiran los complejos sociales y la bajeza de sentimientos, la tesis positivista puesta de frente a la antítesis del no conocimiento. No resulta casual que el vidrio utilizado por Gregoria para intentar arreglarse y disimular sus miserias físicas y

¹²⁷ Las definiciones sobre el significado del símbolo del espejo están tomadas del *Diccionario de símbolos* de Juan Eduardo Cirlot (1997), pp. 200-201.

morales sea el que le refleja a Julián el escaño donde se encuentra parado, pero también le devuelve su imagen de hombre que busca su destino. El espejo subvierte los valores en un juego de contrarios, pero también refleja la realidad de quien se mira en él. El vidrio que causa la desdicha de Julián se convierte, por lo que representa en el amplio sentido simbólico, en su motor y fuerza para crecer y enfrentar a una sociedad cerrada y llena de prejuicios como los que Clara personifica. Por esta razón Julián lo conserva como su amuleto, como la guía que lo conduce y reafirma en sus propósitos de vida.

Una última observación respecto al papel que desempeña el espejo en la novela. Si se recuerda lo ya dicho sobre la intención de la literatura realista de retratar personajes lo más parecidos a las personas reales y si se considera que el espejo también es un símbolo de la puerta de entrada y salida entre el mundo real y el de la fantasía (como en la novela de Lewis Carroll *Alice in Wonderland*), es posible suponer que la función del espejo en la novela también pueda servir para recalcar el doble estatuto de referencialidad de la literatura de tendencia realista del que ya se ha dado cuenta. Los personajes, en este sentido, no sólo reflejan seres reales (como la imagen de uno mismo cuando se mira en el espejo), sino que hacen que éstos últimos entren en el terreno de la invención y la ficción de la misma manera en que Alicia lo hace en el mundo maravilloso. Ficción y realidad se unen en el mundo de la novela, como lo hacen en un espejo.

Conclusiones: Hacia un nuevo imaginario femenino

Las sociedades construyen imaginarios sociales por medio de los cuales se elaboran, perciben y dividen sus fines; de esta manera, una colectividad señala la distribución de los papeles y los posicionamientos sociales, expresa e impone creencias comunes al fijar modelos formadores de acción (Backzo, 27-28). Los imaginarios sociales son una construcción cultural que promueven formas de comportamiento basadas, no sólo en una unidad síquica (como el denominado “inconsciente colectivo”), sino que responden a la creación de paradigmas propios de cada colectividad, sean éstos de raza, nación o género (Yedra, 92).

Los medios para expresar simbólicamente estos imaginarios van desde el discurso propagandístico hasta la creación de obras de arte. Dentro de este campo, la consolidación, durante el siglo XIX en México, de la categoría autora para las mujeres dedicadas al hacer artístico¹²⁸ refuerza el intento de éstas por conformar un imaginario propio (de escritura y social) que logre insertarse dentro de los esquemas de la cultura masculina dominante por medio de su obra y los personajes que ahí (re)presentan¹²⁹ a partir de su propio proceso creador. Para Spacks esta idea se resume de la siguiente manera:

Las diferencias entre las preocupaciones y los papeles tradicionales de la mujer y el hombre constituyen una peculiaridad de los escritos femeninos. Incluso si una mujer desea demostrar su identidad esencial con los intereses e ideas del hombre, la necesidad de esta demostración, que contradice al estereotipo, la alía inicialmente con sus hermanas. Y la compleja naturaleza de esta hermandad constituida por las mujeres emerge en los libros que han producido (13).

Pero esta hermandad propuesta por Spacks no sólo se contiene en los límites de un universo (o universos) narrativo(s), es decir los personajes femeninos y sus relaciones entre

¹²⁸ Véase el primer capítulo.

¹²⁹ Entendido en los términos expuestos en el capítulo anterior.

ellos, sino que va más allá, hasta la identificación de las escritoras dentro de una tradición literaria propia, sustentada en la búsqueda de las “madres simbólicas” (García Aguilar, 2006).

La *genealogía feminista* (García Aguilar, 114)¹³⁰ propone la búsqueda de las primeras mujeres que iniciaron los movimientos de liberación (las madres simbólicas) con la finalidad de rastrear discursos y puntos de vista en común que sirvan de base para entender la actualidad de los diferentes movimientos feministas. Trasladada a la literatura, las madres simbólicas son aquellas mujeres que luchan por salir de entre las sombras para ser reconocidas como escritoras y autoras, en este campo encaja la obra de Laura Méndez de Cuenca. La escritora forma parte de esa generación de mujeres que lucharon por construir una voz propia que diera cuenta de las preocupaciones de las mujeres desde su propia perspectiva, diferenciada y opuesta (en la mayoría de los casos) de la masculina dominante.¹³¹ La preocupación de Méndez de Cuenca por la educación y liberación de la mujer de su tiempo,¹³² misma que traslada al ámbito literario y social (por medio de sus reportes educativos y los artículos publicados en diferentes periódicos y revistas) la inserta también en la matriherencia de orden social.

En una tercera línea sociocrítica,¹³³ la creación artística femenina se inscribe dentro de la corriente bajtiniana de relación yo-otro. En este sentido, la matriherencia enfatiza las relaciones entre el campo de la estructura socioeconómica y el depósito histórico adquirido por las autoras por medio de indicadores culturales, económicos, geográficos,

¹³⁰ Aunque la investigadora circunscribe esta postura a los movimientos feministas de tendencia política, el mismo puede ser aplicable a la literatura escrita por mujeres: Las cursivas son de la edición.

¹³¹ Para profundizar sobre el particular remito al lector al libro de Ana Rosa Domenella y Nora Pasternac *Las voces olvidadas* (1991).

¹³² Que compartía junto con otras escritoras como Laureana Wright de Kleinhas quien también propugnaba por las mismas ideas que Méndez de Cuenca por ejemplo.

¹³³ Las dos anteriores quedaron definidas en el capítulo número dos.

históricos, genéricos y raciales que sirven para entender el porqué las escritoras (aún más las de la época de estudio) no pueden soslayar el discurso patriarcal en sus obras, pero también desde este mismo punto pueden entrar en diálogo con el mismo. La aparente contradicción del discurso femenino provoca en las mujeres una voz plurivocal y cambiante que transforma las voces anteriores y posteriores (de otras escritoras) en la lectura de los textos, así como la manera de romper el silencio al que se les ha sometido históricamente (Díaz-Diocaretz, 138-139).¹³⁴

En este sentido, Laura Méndez de Cuenca a pesar de estar inmersa dentro de los imaginarios sociales de la época en que vivió y escribió, plantea cambios a los patrones establecidos. En su narrativa se percibe una transformación de los modelos impuestos al (re)presentar en sus personajes femeninos mujeres que desestabilizan los imaginarios sociales. Y digo desestabilizan porque, en razón de causas particulares (morales y educativas), no logran romper por completo con los sistemas impuestos por la dominante masculina.¹³⁵

Por medio de la puesta en acción de dos de sus personajes más paradigmáticos, la escritora tiende los primeros lazos del puente que conduce hacia la llegada de los imaginarios femeninos actuales.¹³⁶ Los personajes que servirán como ejemplo son María

¹³⁴ Acerca de esta línea crítica, se pueden consultar los textos de Barei-Boria (2006), Calude (1991), Zavala (1991) y Malcuzyński (1991), entre otros.

¹³⁵ Lo mismo sucede con su escritura que no puede separarse del todo de los cánones establecidos. Entonces, es apenas lógico que no pueda desligarse por completo de los imaginarios sociales de la época, por lo menos no en lo que se refiere a sus personajes femeninos. Por otra parte, lo mismo, o casi, le sucede a las escritoras de la época en diversas partes del mundo y en otros lenguajes. Véanse los ejemplos de Emilia Pardo Bazán o las hermanas Dickinson por poner un par de ellos.

¹³⁶ En plural. Un imaginario social no es una construcción única, más bien se trata de una serie de imaginarios diferenciados que confluyen en uno más globalizante; así, se puede hablar de imaginarios sociales para mujeres de la raza negra, anglosajonas, pobres, ricas, con estudios o sin ellos, etc.

Antonia, protagonista del cuento “Heroína de miedo” y Julián Suárez del Olmo, de la novela *El espejo de Amarilis*.

En el deseo de libertad manifestado por María Antonia, Laura Méndez de Cuenca presenta al lector una nueva imagen de mujer que pretende romper con los esquemas establecidos. Si se toma en consideración la biografía de la autora, las acciones de la heroína son cercanas a la lucha de la escritora por acceder a espacios vedados para su escritura y su persona. El resto de los personajes femeninos analizados en este trabajo carecen de este grado de inteligencia y valor.

En algunos de ellos, la excesiva avaricia los condenan (como es el caso de Severiana en “La Venta del Chivo Prieto), en otros la falta de educación, el determinismo social, las preceptivas sociales y morales las refrenan o las dejan en la pasividad (como los personajes analizados de *El espejo de Amarilis*), a otros tantos el naturalismo marca su existencia (Gregoria y Aurelita Arroyo).

María Antonia se desmarca de todas ellas, pero también comparte algunos de sus rasgos como la docilidad, el estar supeditada a los designios de un hombre, la poca educación o la que se recibía diferenciada, etc. Por eso la necesidad de crear una gama amplia de personajes femeninos que contrasten unos a otros, no con la intención de destacar la imagen de María Antonia como la figura femenina *per se*, sino para presentar ante los lectores, particularmente las lectoras, las actitudes y acciones de las mujeres y actuar en consecuencia en el intento de modificar aquellas que son dañinas para ellas. Intercalar la voz de la autora en la de su personaje hace que el discurso de Laura Méndez de Cuenca adquiera cuerpo y personalidad, que se vuelva tangible y real. La lucha de la protagonista es la lucha de la escritora por desmarcarse de viejos y anquilosados discursos y crear una

voz nueva.

Por otra parte, la figura de Julián Suárez del Olmo se destaca en la narrativa de Méndez de Cuenca al ser un sujeto de acción, al igual que María Antonia, contrario al resto de los personajes masculinos carentes de esta cualidad. Se pueden trazar líneas paralelas en la formación de Suárez del Olmo y la propia de la autora y su escritura, en una especie de *alter ego* para ambas.

La evolución de Julián es la misma evolución de la escritura de mujeres. Si Julián proviene de los estratos bajos de la sociedad, la escritura femenina de la época parte no de estos estratos, pero sí de los límites excéntricos a los que está condenada. El trabajo constante, la adquisición de conocimiento, la profesionalización, el uso de la ciencia (o la técnica en el caso de las escritoras) rompen con el paradigma del determinismo al que condena la sociedad a ciertos sectores de ella. De la misma manera que en la “Heroína de miedo”, la lucha de Julián es también la de la escritora por insertarse dentro del imaginario social de la época. Para Julián representa ser aceptado como hombre de bien a pesar de su origen humilde, para Laura Méndez ser vista como parte del canon establecido y que su labor no sea apreciada como “cosas de mujeres.”

Así, Laura Méndez de Cuenca propone un imaginario social por medio de las (re) presentaciones de sus personajes en su obra narrativa (los cuentos y la novela analizados) revela una forma de constituir la realidad desde su óptica como sujeto emergente¹³⁷ parte de una colectividad (de género y de escritura) que aspira a transformar la historia (Zavala, 113).

La formación de vida de la autora, su visión de mundo puesta en escena, su crítica

¹³⁷ En el doble sentido: emergente como mujer dedicada profesionalmente (tal como lo he concebido en el primer capítulo) a la escritura y como autora que intenta posicionarse dentro en el ámbito masculino de la literatura.

a la sociedad y el papel que en ella desempeñan los actores de las misma personificados en los personajes, principalmente los femeninos, incide de manera directa en la conformación del imaginario social y escritural. Como parte de esas madres primigenias de la escritura (rescatadas por investigadoras como las que forman parte del Taller “Diana Morán”), Laura Méndez de Cuenca sienta las bases, junto a otras escritoras de la época, mexicanas y extranjeras, para el reconocimiento de la labor artística de la mujer, pero también para la inserción de las mujeres en diversos campos del conocimiento, la ciencia, el trabajo, la política o la vida misma. Por ello es necesario crear un imaginario femenino, para ello dedicó su vida y su esencia (en el mejor sentido del término), por eso es que fue hija, esposa, madre, para convertirse en escritora, pedagoga, viajera, mujer.

Bibliografía

Narrativa de Laura Méndez de Cuenca

Méndez de Cuenca, Laura. “La Venta del Chivo Prieto”, en *Impresiones de una mujer a solas. Una antología general*, selección y estudio preliminar de Pablo Mora, México, Fondo de Cultura Económica, Fundación para las Letras Mexicanas, Universidad Nacional Autónoma de México, 2006, pp. 138-152.

_____. “La venganza”, en *Impresiones de una mujer a solas. Una antología general*, selección y estudio preliminar Pablo Mora, México, Fondo de Cultura Económica, Fundación para las Letras Mexicanas, Universidad Nacional Autónoma de México, 2006, pp. 153-162.

_____. “Heroína de miedo”, en *Impresiones de una mujer a solas. Una antología general*, selección y estudio preliminar de Pablo Mora, México, Fondo de Cultura Económica, Fundación para las Letras Mexicanas, Universidad Nacional Autónoma de México, 2006, pp. 170-174.

_____. “Cartas (desde San Francisco a Enrique de Olavarría y Ferrari)”, en *Impresiones de una mujer a solas. Una antología general*, selección y estudio preliminar Pablo Mora, México, Fondo de Cultura Económica, Fundación para las Letras Mexicanas, Universidad Nacional Autónoma de México, 2006, pp. 209-227.

_____. “El decantado feminismo”, en *Impresiones de una mujer a solas. Una antología general*, selección y estudio preliminar Pablo Mora, México, Fondo de Cultura Económica, Fundación para las Letras Mexicanas, Universidad Nacional Autónoma de México, 2006, pp. 252-255.

_____. “La Venta del Chivo Prieto”, en *Simplezas*, México, Premiá Editora S.A., Instituto Nacional de Bellas Artes, La matraca, segunda serie, 20, 1983, pp. 11-24.

_____. “Heroína de miedo”, en *Simplezas*, México, Premiá Editora S.A., Instituto Nacional de Bellas Artes, La matraca, segunda serie, 20, 1983, pp. 54-58.

_____. “La Gobernadora”, en *Simplezas*, México, Premiá Editora S.A., Instituto Nacional de Bellas Artes, La matraca, segunda serie, 20, 1983, pp.32-35.

_____. “El cerdo de engorda”, en *Simplezas*, México, Premiá Editora

S.A., Instituto Nacional de Bellas Artes, La matraca, segunda serie, 20, 1983, pp. 70-80.

_____. “La tanda”, en *Simplezas*, México, Premiá Editora S.A., Instituto Nacional de Bellas Artes, La matraca, segunda serie, 20, 1983, pp. 89-91.

_____. *El espejo de Amarilis*, México, Biblioteca del Mundo, Tomos I y II, 1902.

Estudios críticos sobre la obra de la autora

Bazant, Milada. *Laura Méndez de Cuenca. Mujer indómita y moderna (1853-1928). Vida cotidiana y entorno*, México, El Colegio Mexiquense AC-Secretaría de Educación del Estado de México-Consejo Editorial de la Administración Pública Estatal, 2009.

_____. “Una visión educativa contrastada. La óptica de Laura Méndez de Cuenca, 1870-1910”, *Revista Mexicana de Investigación Educativa*, mayo-agosto 2003, vol. 8, núm. 18, pp. 503-506.

Domenella, Ana Rosa, *et al.* “Prólogo al *Espejo de Amarilis*”, México, compuescrito inédito, 2008, pp. 1-27.

_____. “Laura Méndez de Cuenca. Forjando a la nación”, en Laura Méndez de Cuenca, *Impresiones de una mujer a solas. Una antología general*, selección y estudio preliminar Pablo Mora, México, Fondo de Cultura Económica, Fundación para las Letras Mexicanas, Universidad Nacional Autónoma de México, 2006, pp. 331-346.

_____. “Tras los reflejos de Amarilis. Laura Méndez de Cuenca, novelista”, en Rafael Olea Franco (ed.), *Literatura mexicana del otro fin de siglo*, México, El Colegio de México-Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, Serie Literatura Mexicana VI, 2001, pp. 559-566.

_____. “Laura Méndez de Cuenca: espíritu positivista y sensibilidad romántica”, en Nora Pasternac (ed.), *Las voces olvidadas: antología crítica de narradoras mexicanas nacidas en el siglo XIX*, México, El Colegio de México, 1991, pp. 117-138.

Escaja, Tina. “‘Guardad la lira y deshojad violetas’: La estética disidente de Laura Méndez

- de Cuenca”, en Tina Escaja (comp.), *Delmira Agustini y el Modernismo. Nuevas propuestas de género*, Rosario, B. Viterbo, 2000, pp. 142-154.
- Mora, Pablo. “Laura Méndez de Cuenca: escritura y destino entre siglos (XIX–XX)”, en Laura Méndez de Cuenca, *Impresiones de una mujer a solas. Una antología general*, selección y estudio preliminar Pablo Mora, México, Fondo de Cultura Económica, Fundación para las Letras Mexicanas, Universidad Nacional Autónoma de México, 2006, pp. 15-69.
- Romero Chumacero, Leticia. “Laura Méndez y Manuel Acuña: un idilio (casi) olvidado en la república de las letras”, *Fuentes Humanísticas*, Dossier “La vida cotidiana en México”, Año 21, I Semestre de 2009a, no. 38, pp. 23-40.
- _____. “Derroteros en la recepción de la obra de Laura Méndez de Cuenca (1823-1920)”, en Alma Leticia Martínez Figueroa (comp. y ed.), *Los divertimentos de las musas. Ensayos sobre escritoras mexicanas e hispanoamericanas*, Hermosillo, Universidad de Sonora, 2009b, pp. 15-42.
- _____. “Laura Méndez de Cuenca: El canon de la vida literaria decimonónica mexicana”, en *Relaciones. Estudios de Historia y Sociedad*, Dossier “Historia de la cultura escrita y el género en México”, 113, invierno de 2008, vol. XXIX, pp. 107-141.
- Sánchez Sánchez, Roberto. “El dietario de Karlsbad (Laura Méndez se va de viaje)”, en Laura Méndez de Cuenca, *Impresiones de una mujer a solas. Una antología general*, selección y estudio preliminar Pablo Mora, México, Fondo de Cultura Económica, Fundación para las Letras Mexicanas, Universidad Nacional Autónoma de México, 2006, pp. 351-367.

Fuentes de consulta, teoría y otros estudios críticos

- Agosín, Marjorie. *Silencio e imaginación. (Metáforas de la escritura femenina)*, México, Editorial Katún, 1986.
- Altamirano, Carlos y Beatriz Sarlo. *Literatura y sociedad*, Buenos Aires, Hachette, 1983.
- Altamirano, Ignacio Manuel. “Crónicas teatrales”, tomo 2, en *Obras completas*, tomo XI, ed. y notas de Héctor Azar, México, Secretaría de Educación Pública, 1988, pp.

227-249.

Álvarez de Testa, Lilian. *Ilustración, educación e Independencia. Las ideas de José Joaquín Fernández de Lizardi*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1994.

Amaro Gutiérrez, Víctor Hugo. “El personaje femenino en el teatro mexicano de costumbres del siglo XIX. Reflejo del estereotipo social”, Tesis de Licenciatura en Letras Hispánicas, México, Universidad Autónoma Metropolitana-Unidad Iztapalapa, 2007.

Amorós, Celia. *Tiempo de feminismo: sobre feminismo, proyecto ilustrado y postmodernidad*, Madrid, Cátedra, 2000.

Arambel-Guiñazú, María Cristina y Claire Emilie Martin. “Introducción”, en *Las mujeres toman la palabra. Escritura femenina del siglo XIX*, tomo I, Madrid, Iberoamericana, 2001, pp. 8-13.

Arrom, Silvia Marina. *Las mujeres en la ciudad de México, 1790-1857*, México, Siglo XXI Editores, 1988.

Auerbach, Erich. “La media parda”, en *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*, trad. de I. Villanueva y E. Imaz, México, Fondo de Cultura Económica, 1950, pp. 493-525.

Beavouir, Simone de. *El segundo sexo*, vol. I, “Los hechos y los mitos”, prólogo de Teresa López Pardina, trad. de Alicia Martorell, Madrid, Cátedra-Universitat de Valencia-Instituto de la Mujer, Feminismos, 6ª. Edición, 2002.

_____. *El segundo sexo*, vol. II, “La experiencia vivida”, prólogo de Teresa López Pardina, trad. de Alicia Martorell, Madrid, Cátedra-Universitat de Valencia-Instituto de la Mujer, Feminismos, 6ª. Edición, 2002.

Benveniste, Emile. *Problemas de lingüística general*, trad. de Juan Almela, México, Siglo XXI Editores, 6ª. Edición, 1976.

Beriain, Josetxo. “Del terror sagrado al terror nihilista”, en Lidia Girola y Margarita Olvera (coords.), *Modernidades. Narrativas, mitos e imaginarios*, Barcelona, Antrophos-Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco, 2007, pp.105-144.

Blanck-Cereijido, Fanny. “La mirada sobre el extranjero”, en Fanny Blanck-Cereijido-Pablo Yankelevich, *El otro, el extranjero*, Buenos Aires, Libros del Zarzal, 2003,

pp. 21-34.

- Bourdieu, Pierre. “Campo intelectual y proyecto creador”, en V.V. A.A., *Problemas del estructuralismo*, Trad. de Julieta Campos, Gustavo Esteva y Alberto de Ezcurdia, México, Siglo XXI Editores, 1967, pp. 127-182.
- Bubnova, Tatiana. “Prólogo”, en Mijaíl Bajtín, *Yo también soy. (Fragmentos sobre el otro)*, selección, traducción, comentarios y prólogo de Tatiana Bubnova, México, Taurus, La huella del otro, 2000, pp. 11-26.
- Butler, Judith. *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Programa Interdisciplinario de Estudios de Género, 2001.
- Burin, Marlene e Irene Meler. *Varones. Género y subjetividad masculina*, Buenos Aires, Paidós, 2000.
- Cano, Gabriela. *Se llama Elena Arizmendi*, México, Tusquets, 2009.
- Carner, Françoise. “Estereotipos femeninos en el siglo XIX”, en Carmen Ramos Escandón, *Presencia y transparencia: La mujer en la historia de México*, México, El Colegio de México-Programa Interdisciplinario de Estudios de la Mujer, primera reimpresión 1992, pp. 95-109.
- Cassirer, Ernst. “El problema del lenguaje”, en *Filosofía de las formas simbólicas*, México, Fondo de Cultura Económica, 1971, pp. 63-101.
- Castellanos, Rosario. *Sobre cultura femenina*, México, DF, Fondo de Cultura Económica, Letras mexicanas 139, Primera reimpresión, 2009.
- _____. *Mujer que sabe latín...*, México, Fondo de Cultura Económica, Lecturas Mexicanas 32, primera reimpresión, 1992.
- Cirlot, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*, Madrid, Ediciones Siruela, 1997.
- Corbatta, Jorgelina. “Balance de la escritura feminista/femenina en (y sobre) Latinoamérica”, en *Feminismo y escritura femenina en Latinoamérica*, Buenos Aires, Ediciones Corregidor, 2002, pp. 13-40.
- Díaz-Diocaretz, Myriam. “El sociotexto: el entimema y la matriherencia en los textos de mujeres”, en Malcuzyński, M.-Pierrette (ed.), *Sociocríticas. Prácticas textuales. Estudios de fronteras*, Ámsterdam-Atlanta, Editions Rodopi B.V., Teoría Literaria: Texto y Teoría, 1991, pp. 129-144.

- Estrada Esparza, Olga N. e Isabel Izquierdo Campos, "Mujeres y hombres precursores del pensamiento feminista en el siglo XVIII. Las sombras de la ilustración", en Norma Gutiérrez Hernández *et al* (coords.), *Voces en ascenso. Investigaciones sobre mujeres y perspectiva de género*, Zacatecas, Universidad Autónoma de Zacatecas-Instituto de las Mujeres de Zacatecas-Sindicato del Personal Académico de la Universidad Autónoma de Zacatecas-Universidad de Guanajuato-Asociación Zacatecana de Estudios Clásicos y Medievales, 2010, pp. 57-66.
- Ferré, Rosario. *Sitio a Eros*, México, Joaquín Mórtiz, Confrontaciones. Los críticos, 2ª edición, corregida y aumentada, 1986.
- Ferreras, Juan Ignacio. *La novela por entregas: 1840-1900*, Madrid, Taurus, Persiles 56, 1972.
- Ferry, Gabriel. "La hacienda de Las Palmas", en *El indio Costal o El Dragón de la Reina*, Oaxaca, Amigos de Editorial Clamus, AC-Instituto Nacional de Bellas Artes-Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2006, pp. 69-71.
- Franco, Jean. *Las conspiradoras: La representación de la mujer en México*, trad. Mercedes Córdoba, México, El Colegio de México-Fondo de Cultura Económica, 1993.
- Friedrich, Hugo. *Estructura de la lírica moderna. De Baudelaire hasta nuestros días*, Barcelona, Seix Barral, 1959.
- García Aguilar, María del Carmen. "En busca de la madre simbólica", en Virginia Hernández Enríquez-María del Carmen García Aguilar (coord.), *Historia / Literatura / Teoría: La otra mirada*, Puebla, Benemerita Universidad Autónoma de Puebla, 2006, pp.113-121.
- García Barrientos, José Luis. *Cómo se comenta una obra de teatro. Ensayo de método*. Madrid, Síntesis, 2001.
- Glantz, Margo. "Santa, ¡Otra vez!", en Rafael Olea Franco (ed.), *Santa, Santa nuestra*, México, El Colegio de México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, serie Literatura Mexicana VIII, 2005, pp. 125-134.
- _____. *No pronunciarás*, México, Premiá Editora, La Red de Jonás, 1980.
- Goldmann, Lucien. *La creación cultural en la sociedad moderna*, trad. de Francisco Cusó, Barcelona, Editorial Fontamara, col. Ensayo Contemporáneo, 1ª edición, 1980.
- _____. *Para una sociología de la novela*, trad. de Jaime Ballesteros y Gregorio

Ortiz, Madrid, Editorial Ayuso, 2ª. edición, 1975.

_____. *Marxismo et sciences humaines*, Paris, Gallimard, 1970.

Gonzalbo, Pilar. “Tradición y ruptura en la educación femenina del siglo XVI”, en Carmen Ramos Escandón, *Presencia y transparencia: La mujer en la historia de México*, México, El Colegio de México-Programa Interdisciplinario de Estudios de la Mujer, primera reimpresión 1992, pp. 33-59.

González, Luis. “El Liberalismo triunfante”, en *Historia general de México*, México, El Colegio de México, 2000.

González Sierra, José. *Monopolio del humo. (Elementos para la historia del tabaco en México y algunos conflictos de tabaqueros veracruzanos, 1915-1930)*, Jalapa, Universidad Veracruzana, 1987.

Gorriti, Juana Manuela (comp.). *Cocina Ecléctica*, Córdoba, Argentina, Buena Vista Editores, col. Escrituras del siglo XIX, 2006.

Guerra Cunningham, Lucía. “Hacia una estética dominante”, en Juan Alcira Arancibia (Ed.), *Evaluación de la literatura femenina en Latinoamérica, siglo XX. II Simposio Internacional de Literatura*, Tomo I, Costa Rica, Instituto Literario y Cultural Hispanoamericano-Universidad de Costa Rica-Universidad Nacional de Costa Rica-California State University Los Ángeles, 1985, pp. 27-37.

Hierro, Graciela. *Ética y feminismo*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1985.

_____. (ed.). *La naturaleza femenina*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1985a.

Kristeva, Julia. “Stabat Mater”, en *Historia de amor*, México, Siglo XXI Editores, 1986, pp. 209-231.

Lamas, Marta. “Cultura, género y epistemología”, en José Manuel Valenzuela Arce (coord.), *Los estudios culturales en México*, México, Fondo de Cultura Económica, 2003, pp. 328-353.

Liera, Óscar. “Bajo el silencio”, en *Teatro escogido*, Prólogo de Armando Partida, México, Fondo de Cultura Económica-Fondo Regional para la Cultura y las Artes del Noroeste, Col. Letras Mexicanas, 2008, pp. 219-233.

Lorenzano, Sandra. “Entre la intimidad y la calle. La ciudad en la narrativa de mujeres

- mexicanas”, en Ute Seydel *et al* (ed.), *Género, cultura y sociedad. Expresiones culturales y de género*, México, El Colegio de México, 2006, pp. 51-77.
- Lukács, Georg. “El reflejo artístico de la realidad”, en Adolfo Sánchez Vázquez (comp.), *Antología de textos de estética y teoría del arte*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Lecturas Universitarias 14, 1982, pp. 95-104.
- _____. “Narrar o describir. Contribución a la discusión sobre el naturalismo y el formalismo”, en Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo (Comp.), *Literatura y sociedad*, Trad. de Cristina Iglesias, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1977, pp. 33-63.
- _____. *La novela histórica*, México, Era, 1966.
- Matamoro, Blas. “El osito de peluche dorado”, en Marta Lamas y Frida Saal (coord.), *La bella (in)diferencia*, México, Siglo XXI Editores, 1991, pp. 79-86.
- Merlín, Socorro. *María Luisa Ocampo mujer de teatro*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Gobierno del Estado de Guerrero, Secretaría de la Mujer, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral “Rodolfo Usigli”, Grupo Editorial Lama, 2000.
- Molina Petit, Cristina. *Dialéctica feminista de la Ilustración*, prólogo de Celia Amorós, Barcelona-Madrid, Antrophos-Consejería de Educación de la Comunidad de Madrid, 1994.
- Mukarovsky, Jan. “El arte como hecho semiológico”, en Martín Pérez Zenteno (ed.), *El lugar de la literatura*, Puebla, México, Editorial Universidad Autónoma de Puebla-Centro de Ciencias del Lenguaje-ICUAP, 1980, pp. 51-60.
- _____. “Sobre el Estructuralismo”, en *Escritos de estética y semiótica del arte*, Selección, prólogo y notas de Jordi LLOvet, Trad. de Anna Anthony Visová, Barcelona, Gustavo Gili, 1977, pp. 157-170.
- Muñiz-Huberman, Angelina. *De magias y prodigios. Transmutaciones*, México, Fondo de Cultura Económica, Lecturas Mexicanas, primera reimpresión, 1996.
- Negrín Edith. “Atisbo a la emergencia de la sociocrítica”, en Esther Cohen (ed.), *Aproximaciones. Lecturas del texto*, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Filológicas, 2005, pp. 117-141.
- Obregón Martínez, Arturo. *Las obreras tabacaleras de la ciudad de México, 1764-1925*,

- México, Centro de Estudios Históricos del Movimiento Obrero Mexicano, 1982.
- Ortiz, Alberto. “Lo maligno femenino. Apuntes para la caracterización, nulidad, prejuicio y superstición de la ‘mujer diabólica’”, en Emilia Recéndez Guerrero y Norma Gutiérrez Hernández (coord.), *Tres siglos de diálogos sobre la mujer: Arte, Historia y Literatura*, Zacatecas, Instituto Zacatecano para la Cultura “Ramón López Velarde”-Instituto para la Mujer Zacatecana-Gobierno del Estado de Zacatecas-Universidad Autónoma de Zacatecas, 2008, pp. 107-118.
- Pasternac, Nora. “Estudio Preliminar”, en Nora Pasternac, *et al*, *Escribir la infancia. Narradoras mexicanas contemporáneas*, México, El Colegio de México-Programa Interdisciplinario de Estudios de la Mujer, 1996, pp. 27-34.
- Picado, Manuel. “La literatura femenina”, en Marta Lamas y Frida Saal (coord.), *La bella (in)diferencia*, México, Siglo XXI Editores, 1991, pp. 153-162.
- Poot Herrera, Sara. “Primicias feministas y amistades literarias en México del siglo XX”, en Elena Urrutia (coord.), *Nueve escritoras mexicanas nacidas en la primera mitad del siglo XX, y una revista*, México, Instituto Nacional de las Mujeres-El Colegio de México, 2006, pp. 35-78.
- Prado, María. “La vida vislumbrada”, en Ana Caballé (dir.), *La pluma como espada. La vida escrita por las mujeres III*, Barcelona, Lumen, 2004, pp. 15-40.
- Robles, Martha. *Mujeres, mitos y diosas*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-Fondo de Cultura Económica, 1996.
- Roffé, Reina. “Itinerario de una escritura. ¿Desde dónde escribimos las mujeres?”, en Sonia Mattalía y Milagros Aleza, *Mujeres: escrituras y lenguajes (en la cultura latinoamericana y española)*, Valencia, Universitat de València-Departamento de Filología Española-Facultad de Filología, 1995, pp. 13-17.
- Salles, Vania. “Sociología de la cultura, relaciones de género y feminismo”, en Elena Urrutia (coord.), *Estudios sobre las mujeres y las relaciones de género en México: aportes desde diversas disciplinas*, México, El Colegio de México-Programa Interdisciplinario de Estudios de la Mujer, 2002, pp. 435-457.
- Sefchovich, Sara. “Escritura y mujeres”, en *Mujeres en espejo 2. Narradoras latinoamericanas siglo XXI*, México, Folio Ediciones, 1985, pp. 15-18.
- Solomon, Claire, “¿Cuánto cuesta el presente? El tiempo de la prostitución en *Santa*”, en

- Rafael Olea Franco (ed.), *Santa, Santa nuestra*, México, El Colegio de México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, serie Literatura Mexicana VIII, 2005, pp. 159-170.
- Spacks, Patricia M. *La imaginación femenina*, Bogotá, Editorial Debate-Editorial Pluma, 1980.
- Szurmuk, Mónica. *Miradas cruzadas: narrativas de viaje de mujeres argentinas 1850-1930*, México DF, Instituto Mora, Historia social y cultural, Primera edición en español, 2007.
- Tinianov, Juri. “Sobre la evolución literaria”, en Tzvetan Todorov (comp.). *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Trad. de Ana María Nethol, México, Siglo XXI Editores, 1976, pp. 89-101.
- Tubert, Silvia (ed.), “Introducción”, en *Figuras de la madre*, Navarcarnero (Madrid), Cátedra-Universitat de València-Instituto de la Mujer, Feminismos, 1996, pp. 7-37.
- Urrutia, Elena. “‘Rueca’: Una revista literaria femenina”, en Elena Urrutia (coord.), *Nueve escritoras mexicanas nacidas en la primera mitad del siglo XX y una revista*, México, Instituto Nacional de las Mujeres-El Colegio de México, 2006, pp. 367-395.
- Valenzuela, Luisa. *Peligrosas palabras*, Buenos Aires, Temas Grupo Editorial, 2001.
- Verón, Eliseo. “El sentido como producción discursiva”, en *Lenguaje y comunicación social*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1976, pp. 124-133.
- Vivero Marín, Cándida Elizabeth. “El oficio de escribir: La profesionalización de las escritoras mexicanas (1850-1980)”, *La ventana*, núm. 24, 2006, pp. 175-200.
- Volóshinov, Valentín Nikolaievich. *El Marxismo y la filosofía del lenguaje*, prólogo y traducción de Tatiana Bubnova, Buenos Aires, Ediciones Godot, Colección Exhumaciones, 2009.
- Weinrich, Harald. “Semántica general de la metáfora” y “Polémica en torno a las metáforas”, en *Lenguaje en textos*, Madrid, Gredos, 1962, pp. 404-438.
- Zavala, Iris M. “Lo imaginario social dialógico”, en M-Pierrette Malcuzyński (ed., coord. y presentación), *Sociocríticas, prácticas textuales, cultura de fronteras*, Ámsterdam-Atlanta, Rodopi, 1991, pp. 111-128.

Fuentes hemerográficas

- Bryan, Susan E. “El surgimiento del teatro frívolo y la sexualidad femenina en México durante el Porfiriato”, *Encuentro. Revista del Colegio de Jalisco*, Vol. 4, Núm. 1, octubre-diciembre de 1986, pp. 56-69.
- Granillo Vásquez, Lilia. “Escritura femenina y tiempo libre: ocio literario y premiaciones de mujeres en el siglo XIX”, *Fuentes Humanísticas*, Dossier: Espectáculos, diversiones, esparcimiento y tiempo libre, no. 30, primer semestre de 2005, pp. 23-43.
- Lau, Ana, “Todas contra la dictadura: Las precursoras”, *Proceso*, Bi-Centenario, 3, “La mujer en la Revolución”, junio de 2009, pp. 4-11.
- Pimentel. Luz Aurora. “Visión autoral/visión figural: una mirada desde la narratología y la fenomenología”, *Acta Poética*, 27 (1), primavera 2006, pp. 245-272.
- Prada Oropeza, Renato. “El estatuto del personaje”, *Semiosis*, no. 1, 1979.
- Suárez Escobar, Marcela. “La sexualidad y el discurso sobre el género en el imaginario social mexicano de los albores del siglo XIX”, *Fuentes Humanísticas*, Año 11, No. 21/22, 2001, pp. 17-25.
- Tomalin, Claire. “El primer manifiesto feminista” *Revista de Occidente*, no. 130, marzo de 1992, pp. 127-136.
- Virgili, Carmen. “Mary Wollstonecraft y la *Vindicación de los derechos de la mujer*”, *Revista de Occidente*, no. 130, marzo de 1992, pp. 116-126.

Fuentes electrónicas

- Almeida, Lélia. (a). “Cozinhar é igual a tecer que é igual a narrar: Três habilidades recorrentes na literatura de autoria feminina”, *Espéculo. Revista de estudios literarios*, no. 28, noviembre 2004-febrero de 2005, s/p, [<http://www.ucm.es/info/especulo/numero28/cozinhar.html>], (fecha de consulta: 23 de octubre de 2010).
- _____ (b). “Linagens e ancestralidade na literatura de autoria feminina”, *Espéculo. Revista de estudios literarios*, no. 26, marzo-junio 2004, s/p, [<http://www.ucm.es/info/especulo/numero26/linhages.html>], (fecha de consulta: 23 de

octubre de 2010).

Arcos, Carol. “Novelas-folletín y la autoría femenina en la segunda mitad del siglo XIX en Chile”, *Revista Chilena de Literatura*, abril de 2010, número 76, pp. 27-42, [<http://www.scielo.cl/pdf/rchilite/n76/art02.pdf>], (fecha de consulta: 22 de febrero de 2011).

Ben, Ada Sofia. “Guillermo de Ockham: el último medieval”, en *A parte rei. Revista de filosofía*, 45, Mayo 2006, pp.1-7, [<http://serbal.pntic.mec.es/APARTEREI/>], (fecha de consulta: 27 de enero de 2010).

Bobadilla Pérez, María. “Función de la novela en la construcción del imaginario social/femenino”, *Garzoa: Revista de la Sociedad Española de Estudios Literarios de Cultura Popular*, no. 10, septiembre de 2010, pp. 23-34., [webs.ono.com/garzoa-España-], (fecha de consulta: 13 de enero de 2010).

Bolufer Peruga, Mónica. “Mujeres de letras. Escritoras y lectoras del siglo XVIII”, s/p, [www.cervantesvirtual.com/servlet/.../p0000001.htm], (fecha de consulta: 22 de septiembre de 2010).

_____. “Escritura femenina y publicación en el siglo XVIII: de la expresión personal a la ‘República de las Letras’”, *Biblioteca Virtual Universal*, s/p, [www.biblioteca.org.ar/libros/134541.pdf], (fecha de consulta: 24 de septiembre de 2010).

Castañeda, Carmen y Myrna Cortés. “Educación y protección de las mujeres en Guadalajara, México, en la primera mitad del siglo XIX”, s/p, [www.publicaciones.cucsh.udg.mx/ppperiod/laventan/.../118-144.pdf], (fecha de consulta: 20 de septiembre de 2010).

Castellanos, Gabriela. “¿Existe la mujer? Género, lenguaje y cultura”, en Luz Gabriela Arango, Magdalena León y Mara Viveros (eds.), *Género e identidad. Ensayos sobre lo femenino y lo masculino*, Bogotá, Tercer Mundo Editores, 1995, pp. 39-59, [www.cholonautas.edu.pe/modulo/upload/castellanos.pdf], (fecha de consulta: 10 de septiembre de 2010).

Castro-Gómez, Santiago. “Althusser, los estudios culturales y el concepto de ideología”, s/p, [<http://www.oei.es/salactsi/castro3.htm>], (fecha de consulta: 21 de junio de 2011).

Delbosco, Paola. “Mujer y trabajo”, febrero de 2007, [www.instutoacton.com.ar], (fecha

- de consulta: 26 de enero de 2011).
- Diccionario de la Real Academia Española, s/p, [<http://drae.rae.es/>], (fecha de consulta: 30 de noviembre de 2010).
- Espino González, Alma. “Género y pobreza: discusión conceptual y desafíos”, *La ventana. Revista de estudios de género*, núm. 26, 1, 2006, pp.7-39, [www.publicaciones.cucsh.ufg.mx/.../index.htm], (fecha de consulta: 21 de enero de 2011).
- Galeana, Patricia. “Lecciones de las mujeres de México del siglo XIX y asignaturas pendientes”, [<http://www.mdemujer.org.mx/femu/revista/0305/0305art04/art04pdf.pdf>], (fecha de consulta: 20 de enero de 2011).
- Galí Boadella, Montserrat. “La imagen de la mujer en el teatro y la ópera”, en *Historias del bello sexo. La introducción del Romanticismo en México*, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2002, pp. 295-346, [www.books.google.co.mx/books?isbn=9683696449...], (fecha de consulta: 30 de noviembre de 2010).
- González y Lobo, Ma. Guadalupe. “Educación de la mujer en el siglo XIX mexicano”, *Casa del tiempo*, vol. IX, época II, número 99, pp. 53-58, [www.uam.mx/difusion/.../casa_del_tiempo_num99_53_58.pdf], (fecha de consulta: 17 de enero de 2011).
- Gutiérrez, Estupiñán, Raquel. “Escritura femenina y estereotipos”, *Sincronía. Revista de Humanidades y Ciencias Sociales*, invierno 1997, s/p, [<http://fuentes.csh.udg.mx/CUCSH/Sincronia/gutierre.html>], (fecha de consulta: 25 de julio de 2010).
- Infante Vargas, Lucrecia. “Del ‘diario’ personal al *Diario de México*. Escritura femenina y medios impresos durante la primera mitad del siglo XIX en México”, *destiempos.com. Revista de curiosidad cultural*, Dossier “Mujeres en la literatura. Escritoras”, Año 4, Número 19, marzo-abril 2009, pp. 143-167, [www.destiempos.com/n19/vargas1.htm], (fecha de consulta: 20 de septiembre de 2010).
- _____. “De la escritura personal a la redacción de revistas femeninas. Mujeres y cultura escrita en México durante el siglo XIX”, *Relaciones. Estudios de Historia y Sociedad*, Dossier “Historia de la cultura escrita y el género en México”, 113, invierno de 2008, vol. XXIX, pp. 69-104, [<http://redelyac.uaemex.mx>], (fecha

de consulta: 14 de mayo de 2010).

Inger Østendstad, <<Quelle importe a le nom de l'auteur>>, *Argumentation et Analyse du Discours* [En ligne], n° 3 | 2009, mis en ligne le 15 octobre 2009. URL: <http://aad.revues.org/index665.html>, (fecha de consulta: 25 de octubre de 2010).

Mirabell Guerin, Ignasi. “La revolución semántica de Guillermo de Ockham”, *Servicio de publicaciones de la Universidad de Navarra*, 2007 pp. 36-50, [space.unav.es/.../02%2IGNASIi%20MIRALBELL%GUERIN,%20La%20revolucion%20semantic a%20de%20Guillermo%20de%20Ockham.pdf], (fecha de consulta: 20 de enero de 2010).

Pacheco, José Emilio. “Ignacio Rodríguez Galván, el primer escritor mexicano”, *Letras Libres*, Reloj de arena, diciembre de 1999, pp. 16-19, [www.letraslibres.com/pdf.php?id=5779], (fecha de consulta: 30 de noviembre de 2010).

Penelas, Federico. “Marxismo, pragmatismo y materialismo en la filosofía del lenguaje contemporánea. Lecercle, Brandom y Virno: una puesta en diálogo.”, pp. 1-15, [www.accionfilosofica.com/misc/1161919801art.doc], (17 de septiembre de 2010).

Pintos de Cea-Naharro, Margarita. “Religiones Monoteístas y Teología Feminista”, pp. 1-18, [nevada.ual.es:81/.../RELIGIONES_MONOTEISTAS_Y_TEOLOGIA_FEMINISTA.pdf], (fecha de consulta: 4 de octubre de 2010).

Rodríguez Pérez, Claudia. “Breve historia de la fábrica de cigarros ‘El Buen Tono, S.A.’”, *Palabra de Clío. Revista de Divulgación Histórica*, Año 1, Número 1, primavera 2007, pp. 9-34, [www.palabradeclio.com.mx/PCLIO/PalabradeClio.pdf], (fecha de consulta: 19 de enero de 2011).

Saloma Gutiérrez, Ana. “De la mujer ideal a la mujer real. Las contradicciones del estereotipo femenino en el siglo XIX”, *Cuiculco*, enero-abril, año/vol. 7, número 18, [www.redalyc.org], (fecha de consulta: 26 de enero de 2011).

Saona, Margarita. “Como una buena -o suficientemente buena- madre: la maternidad entre la vigilancia y el deseo en dos textos de Ana María Shua”, *destiempos.com. Revista de curiosidad cultural*, Dossier “Mujeres en la literatura. Escritoras”, Año 4, Número 19, marzo-abril 2009, pp. 585-594, [www.destiempos.com/n19/saona1.htm], (fecha de consulta: 10 de noviembre de 2010).

- Sáenz, Quesada, María. “El arma de las mujeres”, *La Nación*, miércoles 23 de septiembre de 1998, s/p, [www.lanacion.com.ar/nota.asp?nota_id=213475], (fecha de consulta: 23 de septiembre de 2010).
- Serrano Barquín, Héctor P. “La dominación masculina. Algunos aspectos formativos y educativos. Fines del siglo XVIII y XIX”, *Tiempo de educar. Revista Interinstitucional de Investigación educativa*, enero-junio, año/vol. 5, número 009, pp. 11-48, [www.redalyc.org], (fecha de consulta: 19 de octubre de 2010).
- Teitelbaum, Vanesa E, Florencia Gutiérrez. “De la representación a la huelga. Las trabajadoras del tabaco (Ciudad de México, segunda mitad del siglo XIX)”, *Boletín Americanista*, Año LIX, no. 59, 2009, pp. 265-288, [www.raco.cat/index.php/BoletinAmericanista/article/view/.../195586], (fecha de consulta: 18 de enero de 2011).
- Tortosa, Virgilio, “La literatura púdica como una forma de intervención pública: el diario” *Signa [Publicaciones periódicas] revista de la Asociación Española de Semiótica*, No. 9, año 2000, pp. 581-621, [http://213.0.4.19/servlet/SirveObras/13528399434915617422202/p0000007.htm#I_31], (fecha de consulta: 26 de junio de 2010).
- Vázquez Medel, Manuel Ángel. “La Semiótica de la Cultura y la construcción del Imaginario Social”, *Entretextos. Revista Electrónica Semestral de Estudios Semióticos de la Cultura*, No. 11-12-13, 2008 / 2009, pp. 1-19, [<http://www.ugr.es/local/mcaceres/entretxtos.htm>], (fecha de consulta: 27 de agosto de 2010).
- Yedra Blanco, Elena. “los imaginarios simbólicos en la literatura. (Notas en torno de un concepto para un estudio de la historiografía literaria colonial)”, *Islas*, 44 (133) julio-septiembre de 2002, pp. 91-105, [www.cenit.cult.cu/sites/.../133_10_Elena_Yedra.pdf], (fecha de consulta: 16 de noviembre de 2010).



Casa abierta al tiempo

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA

ACTA DE EXAMEN DE GRADO

No. 00153

Matricula: 208383909

HACIA UN NUEVO IMAGINARIO.
PERSONAJES FEMENINOS EN LA
NARRATIVA DE LAURA MENDEZ DE
CUENCA

En México, D.F., se presentaron a las 16:00 horas del día 23 del mes de junio del año 2011 en la Unidad Iztapalapa de la Universidad Autónoma Metropolitana, los suscritos miembros del jurado:

DRA. ANA ROSA REGINA DOMENELLA AMADIO
DRA. LETICIA MORA PERDOMO
DR. MIGUEL ANGEL VASQUEZ MELENDEZ

Bajo la Presidencia de la primera y con carácter de Secretario el último, se reunieron para proceder al Examen de Grado cuya denominación aparece al margen, para la obtención del grado de:

MAESTRO EN HUMANIDADES (LITERATURA)

DE: VICTOR HUGO AMARO GUTIERREZ

y de acuerdo con el artículo 78 fracción III del Reglamento de Estudios Superiores de la Universidad Autónoma Metropolitana, los miembros del jurado resolvieron:

A PROBAR

Acto continuo, la presidenta del jurado comunicó al interesado el resultado de la evaluación y, en caso aprobatorio, le fue tomada la protesta.

2011



VICTOR HUGO AMARO GUTIERREZ
ALUMNO

REVISÓ



LIC JULIO CESAR DE LARA ISASSI
DIRECTOR DE SISTEMAS ESCOLARES

DIRECTOR DE LA DIVISION DE CSH



DR. JOSE OCTAVIO NATERAS DOMINGUEZ

PRESIDENTA



DRA. ANA ROSA REGINA DOMENELLA
AMADIO

VOCAL



DRA LETICIA MORA PERDOMO

SECRETARIO



DR. MIGUEL ANGEL VASQUEZ MELENDEZ