



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

COLEGIO DE LETRAS HISPANICAS
SISTEMA UNIVERSIDAD ABIERTA



FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
Jefatura de la División del
Sistema Universidad Abierta

ANGELINA Y CLEMENCIA: U. N. DOS ARQUETIPOS FEMENINOS EN LA NARRATIVA ROMANTICO-REALISTA DE MEXICO

TESIS

QUE PARA OBTENER EL TITULO DE
LICENCIADA EN LENGUA Y
LITERATURA HISPANICAS

PRESENTA:

MA. GUADALUPE BAHENA CARDENAS

ASESORA:

MTRA. BLANCA ESTELA TREVIÑO GARCIA



MEXICO, D. F.

JUNIO, 2004



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

AGRADECIMIENTOS

A Blanca Estela Treviño García, mi talentosa maestra y alumbradora guía. Principal motivadora para la culminación de este trabajo.

A la doctora Adriana Sandoval Lara, por su generosa ayuda al proporcionarme importantes fuentes de consulta para esta investigación; pero sobre todo, porque sus agudas observaciones y acertadas sugerencias me permitieron enriquecerla.

A la doctora Herlinda Dabbah Mustri, y a las maestras Mariana Ozuna Castañeda y Josahandi Navarrete Quan por su invaluable colaboración al leer este trabajo y brindarme sus atinados comentarios y propuestas para mejorarlo.

ÍNDICE

	Pág.
Introducción	4
Capítulo 1. Mitología, religión e Historia como antecedentes en la formación de arquetipos femeninos	8
La mujer como protagonista en el discurso literario	9
La tradición judeo-cristiana y sus mitos femeninos	12
Algunos mitos trascendentes en la literatura	15
Cleopatra: una reina convertida en mito	20
Capítulo 2. Del romanticismo al realismo: el discurso de lo Femenino en la literatura	23
Los contrastes del romanticismo	24
El realismo y la función social de la literatura	30
Romanticismo y realismo en Hispanoamérica	41
Imagen de la mujer en la narrativa romántico-realista	46
Capítulo 3. Clemencia: el arquetipo de la mujer fatal	59
La propuesta literaria de Altamirano	60
Personajes románticos en un contexto realista	68
Los mitos que configuran el arquetipo de Clemencia	74
El castigo de la mujer fatal como prescripción moral	78
Capítulo 4. El arquetipo de la mujer frágil en <i>Angelina</i>	85
Rafael Delgado: la literatura como instrumento educativo y orientación ética	86
<i>Angelina</i> y sus caracteres romántico-realistas	93
Los rasgos arquetípicos de la mujer frágil en <i>Angelina</i>	98
La mujer frágil como modelo de conducta	104
A manera de conclusión	109
Obras consultadas	112

INTRODUCCIÓN

Cuando el mero placer de la lectura me llevó a leer casi consecutivamente varias novelas del siglo XIX, llamó poderosamente mi atención el que la mayoría ostentara como título nombres femeninos, pero especialmente que, al ser escritas todas por varones, existiera una especie de visión bipolar, manifestada en la manera radicalmente opuesta como las protagonistas (ángeles o demonios) eran presentadas.

Estas inquietudes, sólo intuitivas en un principio, comenzaron a tomar forma al leer investigaciones tan serias como la de Margarita Dalton Palomo¹ sobre los mitos creados alrededor de la imagen de la mujer y la de José Ricardo Chaves² concerniente a los arquetipos femeninos: "mujer frágil" y "mujer fatal". Pero especialmente estas percepciones se agudizaron cuando descubrí la permanencia de esa visión contrastante e idealizada en varias de las novelas producidas en los países de habla hispana durante un mismo período: también el siglo XIX.

¹ Me refiero a su libro *Mujeres, diosas y musas tejedoras de la memoria*, México: El Colegio de México, 1996.

² José Ricardo Chaves, *Los hijos de Cibeles, cultura y sexualidad en la literatura de fin del siglo XIX*, México: UNAM, 1997.

Entonces se despertó en mí un profundo interés por tratar de desentrañar los orígenes de esa concepción dual del ser femenino en la narrativa decimonónica de hispanoamérica, y éste también es el que me ha movido para el análisis de las dos novelas mexicanas objeto del presente estudio, el cual se basa en el planteamiento de las preguntas ¿cuál es el origen de esta concepción dual? ¿por qué es precisamente durante el siglo XIX cuando se registra con mayor incidencia esta visión, especialmente en la narrativa? y finalmente, ¿cómo son asumidas estas opuestas imágenes femeninas en la novela hispanoamericana y particularmente en México?

La búsqueda de respuestas me ha llevado al intento de realizar una investigación más amplia sobre el tema. Por ello consideré importante partir, en el primer capítulo, de los mitos originales, tanto religiosos como literarios e históricos, que culturalmente han influido más para conformar los arquetipos femeninos en occidente.

Ahora bien, es necesario precisar que la palabra arquetipo se enuncia aquí como la forma de representación simbólica que se experimenta en el inconsciente, derivada de una experiencia arcaica o de una imagen ancestral del género humano; en este caso, los mitos son tomados como imágenes ancestrales, tomando en cuenta que en psicología, el arquetipo se define en tanto que posibilidad innata de representación como "el contenido arcaico del inconsciente colectivo, de manera que cuentos, leyendas, folklore, arte popular, constituirían esquemas motores situados en el origen de actitudes, creencias y modelos de

alcance universal".³ De ahí que haya considerado necesario el breve estudio sobre algunos mitos planteados como antecedentes en la formación de los dos arquetipos que se mencionan.

En el segundo capítulo presento un somero panorama del romanticismo y del realismo europeos, las dos corrientes artísticas que dominaron sustancialmente la producción literaria de la época y que, a mi juicio, contribuyeron a construir, cada una en distinto aspecto, la manera de presentar la imagen femenina, particularmente en la narrativa. Por un lado, el romanticismo es la corriente que, al presentar marcados contrastes en su concepción artística y filosófica, también proyecta una visión dual sobre el sexo femenino, configurando imágenes arquetípicas y opuestas. Por otra parte, es en el contexto romántico cuando se inician los primeros atisbos de literatura social, mismos que llegan a su pleno desarrollo en la corriente realista.

Esta idealización romántica tan opuesta de la imagen femenina, junto a la función social de la literatura —asumiendo esta función como instrumento moralizante y educativo de la sociedad—, serán los elementos que retomen los escritores hispanoamericanos para crear a las protagonistas femeninas de sus novelas. Y es esta visión la que trato de mostrar en el tercer y cuarto capítulos, a través del análisis de dos obras publicadas durante la segunda mitad del siglo XIX, como producto de la transición entre el romanticismo y el realismo, y que constituyen, de acuerdo con la crítica, dos de las mejores muestras de la

³ Tomado de *Enciclopedia de la psicopedagogía*, España: Océano, tomo I, 740.

producción literaria en México: las novelas *Clemencia* de Ignacio Manuel Altamirano y *Angelina* de Rafael Delgado.

Asimismo, para poder comprender esta visión idealizada sobre el ser femenino, me pareció importante abordar, aunque en forma implícita, el marco sociopolítico en que se desarrolló la producción literaria de ambos autores, lo mismo que su concepción particular sobre la novela y la misión del escritor. Porque creo que para realizar cualquier intento de valoración sobre su obra narrativa, es necesario reflexionar sobre sus ideas sobre este género.

Lo demás, el tratar de mostrar que efectivamente en la creación de las protagonistas hay dos imágenes arquetípicas contrarias, se realiza tomando como apoyo fundamental la lectura que realicé sobre los textos mismos.

Por lo anterior, debo decir que presento este trabajo como un supuesto, con la plena conciencia de que constituye sólo una interpretación más de las varias lecturas que en su carácter de novelas y de textos abiertos pueden admitir *Angelina* y *Clemencia*, ya que, como afirma Umberto Eco: "Un texto no es más que la estrategia que constituye el universo de sus interpretaciones, si no 'legítimas', legitimables⁴.

⁴ Umberto Eco, *Lector in fábula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*, España: Lumen, 1999, 86.

CAPÍTULO 1

MITOLOGÍA, RELIGIÓN E HISTORIA COMO

ANTECEDENTES EN LA FORMACIÓN DE ARQUETIPOS

LITERARIOS FEMENINOS

La mujer como protagonista en el discurso literario

Resulta interesante incursionar en la concepción que sobre la mujer ha prevalecido en las letras masculinas, es decir, el discurso de lo femenino, el cual, según Elena Urrutia: “está integrado por los pensamientos y sentimientos que se expresan sobre el hecho de ser mujer, sea de manera descriptiva o prescriptiva”⁵, y que Margarita Dalton Palomo, por su parte, define:

Hay dos formas primarias de presentar las ideas que se tengan de la mujer: una de forma descriptiva y otra prescriptiva. Lo descriptivo, como su nombre indica, presenta una semblanza exterior y aparentemente objetiva de la mujer. Lo prescriptivo señala cómo debe o no debe ser la mujer, todo lo que pretende establecer normas de comportamiento ideal y que, de forma abierta o encubierta, amenaza con castigo o exclusión social a quien no las cumple. Una descripción se vuelve prescripción en la medida en que ejemplifica un comportamiento deseado o indeseado.⁶

Así, desde los textos clásicos producidos en Europa, encontraremos el discurso de lo femenino como un reflejo de la realidad social en que se produce y, al mismo tiempo, como proyección de la imagen que percibía el autor en forma real o idealizada. Al analizar en ellos este discurso, descubriremos que las ideas del significado del ser femenino parecen justificar comportamientos como el miedo, la dependencia, debilidad, ambivalencia, inseguridad, el silencio y la obediencia, al igual que funestos atributos como la maldad, el engaño, la ambición y la fatuidad, considerados como innatos en la mujer.

Si a las características mencionadas agregamos los ideales de belleza física y espiritual que permean el pensamiento masculino de cada época,

⁵ Elena Urrutia, presentación a *Mujeres, diosas y musas tejedoras de la memoria*, de Margarita Dalton Palomo, México: El Colegio de México, 1996.

⁶ Margarita Dalton Palomo, *op. cit.*, 16

concluiremos que, son pues, desde entonces, los contenidos ideológicos⁷ que subyacen en cada texto, los factores que determinan la imagen de sus personajes femeninos y, como una constante, podemos descubrir algunas de las características que prevalecen en la literatura europea hasta fines del siglo XIX.

Es evidente que existe una interacción dialéctica entre la sociedad en que se vive y los textos que se producen en ella, mismos que a su vez pueden contribuir a conservarla o a transformarla. El escritor es un explorador de la realidad que emplea con mayor o menor habilidad la escritura para expresar las relaciones que establece entre lo real y lo imaginario en una sociedad, en un tiempo concreto.

Ahora bien, al considerar que la forma en que los personajes femeninos han transitado por la literatura, no puede estar desvinculada del medio cultural que la ha determinado y que, por otra parte, como afirma Rosario Castellanos: “ a lo largo de la historia [...] la mujer ha sido más que un fenómeno de la naturaleza, más que un componente de la sociedad, más que una criatura humana, un mito”⁸, me parece importante recordar los mitos femeninos creados a partir de personajes históricos, religiosos o literarios, que han representado verdaderos patrones culturales pues reflejan una sólida síntesis de la estructura social en que se han originado. Sus cualidades, virtudes, defectos o limitaciones revelan la perspectiva desde donde se ha mirado o concebido a las mujeres en una determinada época o desde siempre, según sea la trascendencia del mito, porque existen mitos que:

⁷Al respecto, Margarita Dalton Palomo, *Op. cit.*, define como contenidos ideológicos “las falsas imágenes y juicios de valor que implícita o explícitamente se expresan sobre la moral, la inteligencia, el comportamiento, el estatus y la función social, la religión y la ciencia, entre muchas otras cosas”. 34.

⁸ Rosario Castellanos, prólogo a *Retratos del fuego y la ceniza* de Sergio Fernández, México: FCE, 1968.

Son los que más influencia y permanencia han tenido en nuestra civilización. A ellos están ligadas muchas de las condiciones culturales actuales en que se desenvuelve la mujer: el de Eva, con su mensaje permanente de dependencia. El de Penélope, con la limitación de la experiencia. El de la virginidad, con su significado dentro de la instrumentación religiosa. El de Beatriz y el de Dulcinea, con la esclavitud del idealismo [...] ⁹.

Pues el mito, de acuerdo con Roland Barthes, es un sistema semiológico segundo, construido sobre la premisa de la enajenación del significado de un primer sistema al que se emplea como significante. De esta manera, lo oculto por la historia oficial es conservado por la memoria popular en los mitos. Por otra parte, existe una vinculación muy estrecha entre el imaginario social y el inconsciente individual; ambos producen mitos que se relacionan en forma dialéctica, generando un discurso cultural cuyos modelos adquieren el sello de naturales, por su misma universalidad dentro de un grupo determinado, pues "el mito consiste en hacer de la cultura naturaleza, o al menos en convertir en *natural* lo social, lo cultural, lo ideológico, lo histórico"¹⁰.

En el somero recorrido que a continuación realizo por algunos de los más antiguos esbozos dentro de la simbología mítica de la mujer en la cultura occidental, podemos encontrar concepciones muy opuestas; tipos ideales o arquetipos con todas las cualidades y/o ausencia de ellas, de acuerdo como se les haya concebido en cada sociedad, cuya influencia ha sido notoria en el discurso literario que a partir de entonces se ha realizado sobre personajes femeninos.

⁹ Carmen Naranjo, *La mujer y el desarrollo. La mujer y la cultura*. México: Diana, SepSetentas, 1981, 12.

¹⁰ Roland Barthes, "La mitología hoy" en *Vertientes contemporáneas del pensamiento social francés, ensayos y textos*, editado por Laura Páez Díaz de León, México: ENEP Acatlán, 2002, 339.

La tradición judeo-cristiana y sus mitos femeninos

Es en la tradición judeo-cristiana — la que mayor influencia ha tenido sobre la cultura occidental—, donde se origina el mito de Eva, la pecadora que induce al ingenuo y casto Adán a comer la manzana de la perdición; Eva es la aliada del demonio que propicia la caída del hombre y su expulsión del Paraíso. Caracterizada por la veleidad, el capricho y la dispersión de la voluntad, Eva lleva hacia el castigo y el sufrimiento; es la culpable de todos los males que aquejan a la humanidad. Es la visión católica del Antiguo Testamento determinando la conducta de la mujer que se rige por la seducción y las ideas de lujuria y de pecado.

Este mito se complementa con otros, como el de Judith, quien, a pesar de poseer la atenuante de haber actuado inspirada por Dios y para salvaguardar su religión, hace gala de hipocresía, mentira y crueldad al degollar a Holofernes.

El libro de Judith es una especie de novela corta escrita un siglo antes de Cristo, cuya original intención es la de ilustrar el valor y el espíritu de fe que, en tiempos de los Macabeos, habían hecho posibles las victorias del pueblo elegido. De acuerdo con esta historia, Dios se sirve de una hermosa mujer: Judith, cuyo nombre se traduce como “la judía” para destruir el ejército más formidable que se había podido formar en aquellos tiempos y, de esta manera, salvar a su pueblo. No importaba, en este caso, que los medios para lograrlo fueran la mentira y la seducción. La misma Judith implora a su Señor: “Castiga con la astucia de mis palabras al esclavo y al señor, al jefe y sus servidores; acaba con su soberbia por medio de mi mano de mujer [...] Dame palabras seductoras para herir y matar a

los que vienen como enemigos de tu alianza, de tu santa Casa, del monte Sión y la Casa que pertenece a tus hijos”.¹¹

El impacto de su belleza y la miel de sus palabras, por supuesto que surtieron el efecto esperado pues: “El corazón de Holofernes quedó cautivado y su espíritu perturbado. Era presa de un deseo intenso de poseerla, porque desde el día en que la vio atisbaba el momento favorable para seducirla”.¹²

Es el momento siguiente, cuando Judith toma la espada del confiado Holofernes y lo degüella, el que permanecerá estático en la historia y en la producción artística en mayor o menor medida, de acuerdo con las tendencias de cada época, causando asombro y cierta repugnancia a quien lo contempla. Porque a través del tiempo, la imagen de Judith ha ido perdiendo su carácter inicial de heroína para convertirse solamente en la mujer cruel que seduce, engaña y genera la perdición de un hombre y de su poderoso ejército.

También la hipocresía y la mentira son las que caracterizan a Dalila quien, a cambio de monedas de plata, traiciona al apasionado Sansón y lo entrega a los filisteos después de anular su fuerza formidable. En este pasaje bíblico, una vez más, presenciamos cómo la mujer utiliza sus encantos para llevar al hombre a la destrucción.

En este mismo arquetipo se inscribe la figura de Salomé, la adolescente perversa que seduce al rey Herodes con la sensualidad de su danza y, en complicidad con Herodías, su madre, exige a éste que falte a su palabra y decapite a su prisionero, Juan Bautista.

¹¹ *La Biblia*, “Judith”, Cap. 9, versículos 13 y 14.

¹² *Ibid.*, versículo 16.

Es obvio que todas estas figuras han trascendido su propia "realidad" histórico-religiosa para convertirse en mitos. En todos ellos se ha encontrado la combinación de fuerza y fragilidad, belleza y maldad, pureza y perversidad, que han determinado algunos arquetipos femeninos, recurrentes en la literatura desde entonces.

Aunque también en esta misma tradición encontramos la figura femenina más importante del Nuevo Testamento, la Virgen María, cuya imagen presenta dos vertientes: una, la erige en el símbolo de la pureza, requerimiento masculino para elevar a la mujer a la categoría de esposa y madre; la otra, la caracteriza como mujer virtuosa, espiritual, obediente, hogareña, cuya fragilidad-fortaleza la constituyen en el ejemplo moral de la familia y la sociedad. En este aspecto son la pureza, la servidumbre, el sacrificio, el dolor y la postergación las que quedan vinculadas al arquetipo cristiano de la mujer.

Es evidente que la imagen de la Virgen fue un tema constante en las manifestaciones artísticas medievales y renacentistas, pero, en especial, las imágenes femeninas descritas anteriormente, tuvieron una fuerte difusión a partir del siglo XVII, cuando el movimiento de Contrarreforma propició en la pintura y la escultura principalmente, la recreación de las escenas bíblicas que consideró más importantes para conservar a los cristianos dentro de la religión ortodoxa. Entre ellas, sobresalían, en contraste con las celestiales imágenes de la Virgen, el acto de Dalila cortando la cabellera a Sansón, la impactante escena de Judith degollando a Holofernes y la sensual Salomé danzando con la cabeza sangrante de Juan Bautista. Posteriormente, en el siglo XIX, aparecerían nuevamente con marcada insistencia en el arte.

Algunos mitos trascendentes en la literatura

Por supuesto que también la literatura ha contribuido a la formación de mitos femeninos. Los más interesantes, desde mi punto de vista, y que mayor influencia han tenido en la producción literaria subsecuente, se originan en la cultura griega, tan difundida en el mundo gracias a sus obras literarias consideradas como clásicas.

Así, encontraremos que en la *Ilíada* y en la *Odisea* trascienden dos personajes femeninos, con un papel completamente opuesto dentro de la obra: Helena, en la primera, es el arquetipo de mujer cuya belleza funesta lleva a los hombres a destruirse; generadora de la violencia, móvil de las guerras, es la causa de la muerte de miles de personas. Helena de Troya encarna la imagen de la mujer como causa de los peores males.

Penélope, en la segunda narración, representa a la mujer dependiente, fiel y casta, en espera paciente del esposo que salió en busca de la aventura y de la gloria. Penélope representa la negación de la experiencia, la fidelidad. Nace dependiente y pareciera ser que sin derecho al conocimiento vivencial; su horizonte está limitado por su condición femenina; su papel en la familia es la espera, casi a ciegas, porque ignora lo que pasa a su alrededor. Su imagen es la representación de la permanencia, en contraposición con la movilidad masculina.

Sin embargo, dentro de estas mismas obras, no se pueden soslayar otras figuras que perfilan y delimitan la visión masculina sobre el sexo femenino en aquella época, como la imagen prescriptiva de la mujer doméstica y débil; un claro ejemplo lo encontramos en la *Ilíada* con Casandra y su destino final, mientras que

en *La Odisea* aparece la nodriza Euriclea quien además de servir fielmente a su amo, permanece virgen e intocada.

Por otra parte, aunque también desde el primer canto de la *Ilíada* se leen las primeras referencias a las cualidades físicas femeninas, mismas que determinarán el concepto de belleza occidental: la belleza de los cabellos de Leto, la blancura de los brazos de Hera y de Penélope, la suavidad de las mejillas de Briseida; estas características parecen ir unidas a la juventud. La edad resulta una condición indispensable para el concepto de belleza deseada en la mujer; cualidad que también va unida a la fragilidad: Afrodita es el símbolo de la belleza, pero es débil e incapaz de ganar una batalla. Así, se deduce que: "La belleza funciona de hecho. La mujer bella no tiene que hacer nada, su sola presencia provoca las pasiones contradictorias; celos, envidia, seducción, engaño, etc. La belleza queda prescrita como cualidad suprema de la mujer que atrae al hombre".¹³

Otra cualidad con carácter de exigencia en la sociedad griega, es la virginidad en las jóvenes, sobre todo en las hijas de los hombres poderosos, en quienes parecía considerarse un requisito indispensable para contraer matrimonio, en contraposición con las esclavas y las cautivas de guerra que pertenecían por completo a su amo y/o captor, Ejemplo de ello es el énfasis que se hace en *La Odisea* sobre la virginidad de Nausicaa, la hija del rey Alcino: "Vamos, pues, a lavar tus trajes cuando amanezca el día, y yo te acompañaré, para terminar cuanto antes, que no serás doncella mucho tiempo pues te solicitan los principales de entre los feacios [...]"¹⁴

¹³Margarita Dalton Palomo, *Op. cit.*, 187.

¹⁴Homero, *la Odisea*, VI, 83.

Mientras tanto, la castidad es la principal cualidad de una mujer casada. La mujer debe pertenecer a un solo hombre y serle fiel. Penélope es el arquetipo de la fidelidad a toda prueba, de la permanencia, de la espera. La castidad de la mujer es muy importante pues forma parte del honor del varón. De esta forma, la juventud y la belleza, unidas a la virginidad primero, y a la castidad después, se revelan como valores fundamentales en el discurso de lo femenino.

Aunado a estas características, se encuentra el pudor como valor supremo en la mujer. El narrador prescribe esta conducta en ella para todo aquello relacionado con el cuerpo y con el sexo. El peor insulto a una mujer es llamarla "impúdica". Inclusive las inmortales deben poseer este principio, como lo refiere Homero en la rapsodia VIII de *La Odisea*, cuando un aedo canta en presencia de Ulises los amores de Afrodita con Ares y el castigo que urde el deshonrado Hefestos, exhibiendo a los amantes en el lecho ante todos; no obstante: "Las diosas, por pudor, quedaron en sus moradas y los dioses que dispensan los bienes ocupaban el pórtico".¹⁵

Podemos ver, entonces, que a la mujer se le valora dependiendo de su clase social, de su belleza y de su virginidad o castidad, pero además debe poseer las cualidades de la sumisión, la obediencia, la resignación y el silencio.

No obstante, existen otras características que en el discurso masculino han sido prescritas para el sexo femenino, como la hechicería, las "malas artes" por medio de las cuales también se puede dominar. Ejemplo de ello es Circe, la inventora de filtros y medicamentos provocativos de males, capaz de convertir a los hombres en cerdos, de adueñarse de su voluntad y mantenerlos

indefinidamente prisioneros para que satisfagan sus “exageradas exigencias sexuales”.¹⁶

La mentira es igualmente descrita como el arma preferida por las mujeres, utilizada como instrumento para engañar a los hombres:

Hija augusta es de Zeus el error pernicioso, y a todos tan funesta; sus pies delicados no posa en el suelo, pero sí en la cabeza del hombre y gran daño le hace y lo mismo aprisiona en sus redes a uno que a otro. Para Zeus fue funesta una vez, y eso que él es tenido por el más poderoso de todos los hombres y dioses, puesto que, y a pesar de ser una mujer, Hera pudo engañarlo [...].¹⁷

También Hesíodo en la *Teogonía*, al explicar en sus himnos los orígenes del mundo y sus habitantes, otorga a la naturaleza de la mujer el poder del engaño y la mentira, y la define como el peor de los daños que Zeus impone a los mortales, al castigar a Prometeo por haberles proporcionado el fuego:

Y el ilustre Cojo hizo con barro, por orden del Cronida, una forma semejante a una casta virgen. Y Atenea la de los ojos claros la adornó y la cubrió con una blanca túnica; y en la cabeza le puso un velo ingeniosamente hecho y admirable de ver; luego, también le puso en la cabeza Palas Atenea una guirnalda de variadas flores frescas. Y alrededor de la frente le fue puesta una corona de oro que había hecho por sí propio el ilustre Cojo [...]. Y cuando hubo formado esta hermosa calamidad, a cambio de una buena obra, condujo a donde estaban reunidos los dioses y los hombres a aquella virgen adornada [...]. Y la admiración se apoderó de los dioses inmortales y de los hombres mortales, en cuanto vieron esta calamidad fatal para los hombres. Porque de ella es de quien procede la raza de las mujeres hembras, la más perniciosa raza de mujeres, el más cruel azote que existe entre los hombres mortales, porque no se adhieren a la pobreza, sino a la riqueza [...]. Así Zeus que truena en las alturas dio esas mujeres funestas a los hombres mortales, esas mujeres que no hacen más que daño.¹⁸

Esta misma idea se repite en *Los trabajos y los días* con el mito más difundido de Pandora, tras cuya belleza Zeus escondió los males más terribles

¹⁵ *Ibid*, 108.

¹⁶ Ángel Ma. Garibay, *Mitología griega. Dioses y héroes*, México: Porrúa, Sepan cuántos, 1989, 75.

¹⁷ Homero, la *Iliada*, XIX, Barcelona: Planeta, 1980, 91.

¹⁸ Hesíodo, *Teogonía*, México: Porrúa, Sepan cuántos, 1972, 11.

para los hombres. También es mencionada como el castigo a Prometeo por robar el fuego, y en su creación intervienen los dioses para otorgarle atributos malignos:

...A causa de ese fuego, les enviaré un mal del que quedarán encantados, y abrazarán su propio azote. Habló así y rió el Padre de los hombres y de los Dioses, y ordenó al ilustre Hefesto que mezclara enseguida la tierra con el agua y de la pasta formara una bella virgen semejante a las Diosas inmortales, y a la cual daría voz humana y fuerza. Y ordenó a Atenea que le enseñara las labores de las mujeres y a tejer la tela; y que Afrodita de oro esparciera la gracia sobre su cabeza y le diera el áspero deseo y las inquietudes que enervan los miembros. Y ordenó al mensajero Hermes, matador de Argos, que le inspirara la impudicia y un ánimo falaz [...] Y el Mensajero, matador de Argos, por orden de Zeus retumbante, le inspiró las mentiras, los halagos y las perfidias; y finalmente el mensajero de los Dioses puso en ella la voz.¹⁹

Con base en lo anterior, podemos decir que, al menos en estas obras significativas, descubrimos la imagen ambivalente de la belleza, la fragilidad, la sumisión, el silencio, la virginidad y la castidad de algunas mujeres, en oposición de otras caracterizadas por la hipocresía, el engaño y la mentira. También encontramos la imagen de la mujer, remanso de paz, refugio del hombre, en la imagen de Penélope, que se opone a la que causa su destrucción como Helena y Pandora. Hablo pues, de una dualidad cuya esencia parece complementarse.

Por su parte, las figuras míticas de Beatriz en *La Divina Comedia* y de Dulcinea en *El Quijote*, representan la ensoñación, trascienden su realidad de mujeres al ser colocadas en el inaccesible nivel de la contemplación. Se les ha despojado de defectos; sus figuras son etéreas. Dentro de su abstracción son modelos de belleza, inteligencia, pureza, bondad y nobleza. En consecuencia, pareciera que la mujer ideal no es una mujer en sí, está hecha de visiones, sueños, espejismos, gestos y miradas evocadas; de búsqueda eterna de lo sublime, de lo inasible.

¹⁹ Hesíodo, *Los trabajos y los días*, México: Porrúa, Sepan cuántos, 1972, 32.

Cleopatra: una reina convertida en mito

La huella que han dejado algunos personajes femeninos en sus intervenciones históricas, también ha contribuido a la formación de mitos que, a su vez, han determinado la formación de arquetipos cuyos caracteres se han difundido a través de diversas manifestaciones del arte. Uno de los más recreados y conocidos es el contradictorio mito que se ha fabricado alrededor de Cleopatra, la legendaria y hermosa mujer que a los diecisiete años fue coronada reina de Egipto 51 años antes del nacimiento de Cristo.

Cleopatra ingresa a la Historia no sólo como una mujer bella, sino también como una persona culta que hablaba numerosos idiomas, entre ellos el latín, el hebreo y el árabe, pero cuyas principales características son las de mujer altanera, ladina y ambiciosa, dotada por la naturaleza y el artificio de los más bellos atributos. Convencida de que con el triunfo de Julio César a ella le sería imposible seguir gobernando desde el trono, decidió hacerlo desde el lecho, y después de una espectacular aparición ante el maduro y poderoso emperador, se convirtió en su amante. No obstante, al parecer, las exhibiciones de poder y lujo de la pareja influyeron en el desorden político que desembocó en el asesinato de Julio César.

Con la muerte del emperador se inicia la leyenda que protagoniza Cleopatra al lado del valeroso general Marco Antonio, el cual, coronado emperador después de vencer a los asesinos de Julio César, encendido de pasión por Cleopatra, llega al extremo de proclamarla diosa; la nueva Isis a quien todos sus súbditos debían adorar.

Sólo que, también en esta ocasión la belleza de Cleopatra es funesta y lleva al caos. En la Batalla de Actium, Marco Antonio es derrotado por las naves de Octavio y huye vergonzosamente tratando de alcanzar a su amante. Un poco antes había edificado un templo en honor de Timón *El Misántropo* y había fundado una patética secta de adeptos al suicidio. Con esto se predetermina, de alguna manera, el desenlace.

Cuando Marco Antonio logra alcanzar a la reina y surgen entre ellos fuertes recriminaciones, al verse deshonrado militarmente y repudiado por la mujer que valía para él aún más que la gloria militar, se arroja él mismo sobre su espada. Con esta acción y sus consecuencias, la imagen de Cleopatra pasaría a la historia como un mito, el de: "La mujer más bella del mundo, lasciva y temible criatura que ha hecho vulnerables, con las añagazas de una concubina y las habilidades fascinadoras de una sacerdotisa, los bastiones más firmes del Imperio".²⁰

El suicidio de Marco Antonio y el consecuente suicidio de Cleopatra envenenada por sus propias serpientes, quedaría inmortalizado en diversos documentos históricos por escritores tan antiguos como Plutarco y Suetonio, además de diversos cuadros y esculturas producidos en distintas épocas pero, especialmente, sería Shakespeare quien lo haría trascender como la gran tragedia en la literatura.

Casi veinte mil años después, el acto suicida tendría gran número de adeptos entre los jóvenes escritores y poetas del siglo XIX en Europa, hasta convertirse en uno de los rasgos del movimiento romántico, y la figura de

²⁰ *Grandes Biografías*, Tomo I, México: Enciclopedia Océano, 1996, 37.

Cleopatra, como amante voluptuosa, desprovista de todo sentido de la moral, sería retomada por Teóphile Gautier, fundador de la escuela del estetismo exótico en el mismo período, en su obra *Une nuit de Cléopâtre*, donde presenta a la heroína bajo un aspecto por demás cruel e inquietante.

Podría decirse que Cleopatra es una de las primeras encarnaciones románticas de la mujer fatal, mito que reúne en sí todas las seducciones, todos los vicios y todas las voluptuosidades. Pero unidas a ella, los escritores del romanticismo incorporarían las figuras de Eva, Dalila, Salomé, Judith, Pandora, Circe y Helena, cuyos rasgos en una u otra forma serían asimilados para conformar el arquetipo de la mujer fatal en sus protagonistas femeninos, contrastando con la otra imagen femenina, la que posee los rasgos virginales y los atributos de Penélope, Beatriz y Dulcinea: el arquetipo de la mujer frágil, bella, sacrificada, espiritual y evanescente.

Y es que será precisamente durante el siglo XIX —semillero de las grandes contradicciones que surgen en el espíritu de los escritores románticos; génesis del romanticismo social que se enlaza más tarde con la corriente realista y su misión de convertir a la literatura en un medio de difusión ideológica —, cuando la imagen de la mujer figure en la producción artística con toda la intensidad de su dualidad arquetípica. Imágenes opuestas que de todas maneras serán utilizadas para el mismo fin: prescribir la conducta femenina de la época.

CAPÍTULO 2

DEL ROMANTICISMO AL REALISMO: EL DISCURSO DE LO FEMENINO EN LA LITERATURA

Los contrastes del romanticismo

A pesar de que la palabra *romantic* aparece inicialmente como una calificación peyorativa, atribuida a todo lo que parecía producto de la fantasía más descabellada, durante el siglo XVIII va asociándose poco a poco con el matiz de atractivo, de algo que deleita la imaginación¹. Es así como, paulatinamente, el término se va empleando para calificar paisajes solitarios y desolados, enfatizando cada vez más la preferencia por los aspectos salvajes y melancólicos de la naturaleza, hasta llegar a advertir que los matices implicados en la palabra *romantic*, van más allá de lo meramente quimérico y pintoresco, pues además de describir la escena, describe la emoción de quien lo contempla.

Fue como surgió en Europa, con mayor fuerza en la primera mitad del siglo XIX, el movimiento romántico, enlazado todavía al siglo anterior y que se constituyó en una revolución artística, política, social e ideológica tan importante que la mayoría de sus principios, como son la libertad, el individualismo, la democracia y el nacionalismo, han influido sustancialmente en la ideología y la producción artística de la sociedad occidental hasta nuestro tiempo.

Es el vínculo misterioso entre el placer y la pena, los ideales de libertad, de humanidad y de justicia, derivadas después en una visión de la vida que ha de vivirse como pasión e imaginación, belleza y distorsión, fe y negación, lo que va a caracterizar el espíritu contradictorio de los artistas europeos de la primera mitad del siglo XIX: Baudelaire, Víctor Hugo, Jean Paul Richter, Nerval, Hölderlin,

¹Al respecto, Mario Praz en *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*, establece que el término *romantic* aparece en el idioma inglés a mediados del siglo XVII con el significado de "Like the old romances", como una alusión a las características de las novelas románticas y pastoriles.

Novalis, Goethe, Shiller, Byron, Chateaubriand y Walter Scott, entre otros, quienes, dentro de la historia del arte, han sido considerados como principales representantes del romanticismo; movimiento que es definido por Octavio Paz como: "La primera y más osada de las revoluciones poéticas, la primera que explora los dominios subterráneos del sueño, el pensamiento inconsciente y el erotismo; la primera, asimismo, que hace de la nostalgia del pasado una estética y una política".²

Es también esta concepción de enfrentamiento, de ruptura del orden establecido, de búsqueda de la totalidad y el absoluto, la que lleva a Adriana Yáñez a concebir el romanticismo como una lucha: "Una lucha desesperada por volver a conquistar el espacio interior. Fue el último gran intento de síntesis universal. Quiso conciliar saber y conocer, ser y tener, sentimiento y razón, pensamiento y lenguaje, eternidad y ruptura, movimiento y quietud".³

Pareciera ser que no se puede desvincular al romanticismo de la sensación de conflicto. En todas sus manifestaciones se refleja la problemática de su conciencia histórica y el intenso contraste de sus emociones. El choque violento entre su yo y el mundo, entre la razón y la pasión, entre el pasado y el presente, no se presentan sólo como alternativas entre las que hay que elegir, sino como posibilidades que se realizan al mismo tiempo pues:

Ni el idealismo y el espiritualismo, ni el irracionalismo y el individualismo dominan sin oposición; más bien se alternan con una tendencia igualmente fuerte al naturalismo y al colectivismo. La espontaneidad y la consistencia de las actitudes filosóficas han cesado; ahora ya sólo hay posiciones reflexivas, críticas y problemáticas, la antítesis de las cuales está siempre presente y es realizable.⁴

² Paz, *Los hijos del limo*, México: Seix Barral, Biblioteca de bolsillo, 67

³ Adriana Yáñez, *Los románticos: nuestros contemporáneos*, México: Alianza Editorial-UNAM, 1993, 116.

⁴ Arnold Hauser, *Historia social de la literatura y el arte*, Madrid: Editorial Debate, 1998, 195.

Leer literatura romántica es como incorporarnos entre las facetas de un prisma; en su multiplicidad se perciben distintas tonalidades, diversos claroscuros: la presencia de Dios en todos los elementos de la naturaleza, junto a la declaración de su muerte⁵; el deleite mezclado con el dolor, lo sublime junto a lo grotesco, la elegía de la vida junto a la pulsión de muerte, pues el escritor romántico es un ser desgarrado, dividido siempre entre el bien y el mal, la pasión y la razón, el placer y el sufrimiento.

Los románticos proponen una nueva filosofía, una nueva manera de ver la vida, de reflexionar sobre el ser del hombre, de liberar al arte para comprometerlo aún más con su momento histórico.

Así, podemos decir que romanticismo es la Revolución Francesa; es un cuadro de Géricault y es la pintura prerrafaelita⁶; es el *Cromwell* de Víctor Hugo y es Rousseau defensor de la vida natural no urbana; también es, en Alemania, Goethe, con su *Fausto*, como rebelión contra las leyes de la naturaleza, y son Hölderlin y Baudelaire con su propuesta de la Naturaleza como conjunción de lo divino con la Tierra y el hombre. Es también Werther, el suicida, representante de la rebeldía ante las leyes biológicas y es, en España, *Don Álvaro o la fuerza del sino* y *Don Juan Tenorio*, que ofrecen distintos aspectos de la profanación y el sacrificio.

⁵ Me refiero a la propuesta de Baudelaire en su poema "Correspondencias" de concebir la Naturaleza como un templo y las relaciones analógicas entre lo divino y el universo, en franca oposición con lo que plantea Jean Paul Richter en su *Discurso de Cristo muerto desde lo alto del Edificio del mundo, no hay Dios*, tema que sería también tratado por Nerval en "Las Quimeras".

⁶ Hacia el año 1848 un grupo de pintores ingleses, encabezados por Dante Gabriel Rossetti, formaron la "Hermandad Prerrafaelista", como un gesto de protesta contra la pintura académica de la época. Se inspiraron principalmente en temas católicos y en la naturaleza: los ideales más sencillos y naturales del arte antes de Rafael.

De esta manera, mientras el siglo XVIII se caracterizó por ser una época de reglas clásicas, el XIX se caracteriza por ser indisciplinado, contrastante y anárquico, aun cuando, ya desde fines del siglo XVIII Denis Diderot y Juan Jacobo Rousseau enaltecen la sensibilidad, la pasión y el amor por la naturaleza; ideas que más tarde serán retomadas por los escritores románticos como el núcleo de la existencia humana.

El romanticismo aparece como la rebelión del individuo ante la sociedad, del mismo modo que el escritor se declara libre ante las reglas establecidas en la literatura hasta entonces, porque el romanticismo niega el valor de toda regla artística objetiva. Las expresiones artísticas individuales son únicas, insustituibles y poseen su propia tabla de valores. Pero el romántico, además de su rebeldía contra el orden del mundo heredado, se opone a la separación entre razón y sentimiento, entre lo real y lo irreal. El escritor romántico se rebela ante la escisión del hombre moderno entre el Yo y la alteridad, entre el sujeto y el objeto. Y entonces surge su gran conflicto, el "mal del siglo", su crisis religiosa y existencial, cuya causa se haya en la imposibilidad de fundir su Yo con la alteridad, con el Todo.

Nos encontramos, entonces, con los grandes tópicos románticos: uno de ellos, el egocentrismo que privilegia el Yo como lo único real y absoluto, y hacia donde debe volcarse la mirada; otro es la libertad absoluta como el ideal que permitirá al hombre superar los límites del Yo y reconciliar al sujeto con la alteridad, pues como señala Hauser:

El romántico se arroja de cabeza en el autodesdoblamiento como se arroja en todo lo oscuro y ambiguo, en el caos y en el éxtasis, en lo demoníaco y en lo dionisiaco, y busca en ello simplemente un refugio contra la realidad, que es incapaz de dominar por medios racionales. En la fuga de esta realidad encuentra lo inconsciente, lo oculto a la razón, la fuente de sus sueños ilusos y de las soluciones irracionales para sus problemas.⁷

Otro gran tópico es el amor asociado con la muerte, pues aunque el amor atrae al romántico como vía de conocimiento, como sentimiento puro, fe en la vida y cima del arte y de la belleza, este sentimiento acrecienta su sed de infinito y lo precipita a la muerte. Nada es más sublime que morir por amor.

Se encuentra también fuertemente arraigado el nacionalismo, impulsado por la literatura, donde los escritores exaltan e idealizan el pasado nacional, prefiriendo los temas históricos y los que expresan los derechos de los oprimidos. Por otra parte, se experimenta también la nostalgia por la antigüedad clásica y la Edad Media, complementadas con la pasión por lo exótico y lo sobrenatural, pues serán precisamente esta nostalgia y este dolor por lo lejano, algunos de los sentimientos que parecen escindir el alma romántica en todas direcciones.

Así, mientras la imaginación y la sensibilidad son la bandera frente a la razón y la intelectualidad, el instinto y la pasión conducen al ser humano a un entusiasmo exagerado o a un profundo pesimismo. Es este pesimismo el que provoca en el romántico el deseo de huir, el escape por medio de la alienación o del suicidio.

Ahora bien, aun cuando el romanticismo supone, en general, una ruptura con una tradición y un orden anterior, lo mismo que con una jerarquía de valores culturales y sociales, e instaura una nueva manera de sentir y de concebir al

⁷ Hauser, *Op.cit.*, 196.

hombre, la naturaleza y la vida, cada país produce un movimiento particular, distinto. De este modo, aunque nace casi al mismo tiempo en Alemania e Inglaterra y de ahí se extiende a todo el continente europeo "como si fuese una epidemia espiritual"⁸, en Alemania se caracteriza por la búsqueda de una identidad nacional que coincide con la necesidad de impulsar una cultura propia. Pero además, en estos primeros países se puede encontrar la diferencia entre un primer romanticismo de otro que le sucede, más maduro y menos teórico.

Por otra parte, en Francia y en España, se pueden distinguir un romanticismo de apariencia católica y nacional, de otro más liberal y materialista. Para el mismo Octavio Paz, existen dos romanticismos franceses:

Uno, el de los manuales e historias de la literatura, está compuesto por una serie de obras elocuentes, sentimentales y discursivas que ilustran los nombres de Musset y Lamartine; otro, que para mí es el verdadero, está formado por un número muy reducido de obras y de autores: Nerval, Nodier, el Hugo del período final y los llamados "pequeños románticos".⁹

En España, el movimiento romántico surge como una imitación de los modelos franceses y adquiere después sus propios matices patrióticos, católicos y sentimentales. Entre los principales escritores de la época se encuentran Gustavo Adolfo Bécquer, José de Espronceda, Ángel de Saavedra, duque de Rivas, José Zorrilla, Ramón de Campoamor y, por supuesto, el más crítico de todos ellos: Mariano José de Larra.

Y este contexto de dualidad y contradicciones, donde lo divino y lo demoníaco, la fe y la desesperanza perviven al mismo tiempo, es el terreno ideal para que también la imagen dual y ambivalente que ha acompañado los mitos

⁸ Hauser, *Op. cit.*, 92.

⁹ Paz, *Los hijos del limo*, 101.

femeninos apareciera en forma recurrente, sobre todo en la pintura y en la literatura románticas. Imagen que, con el advenimiento del realismo, adquiere en la novela un carácter de prescripción moralizante dentro de la sociedad.

El realismo y la función social de la literatura

El tránsito del romanticismo al realismo es casi imperceptible; en este último se observan sí, algunas características en clara oposición a otras consideradas como inherentes al romanticismo, entre ellas el exotismo y los ambientes sepulcrales; pero también podemos apreciar la persistencia y la transformación de ciertas tendencias iniciadas por los románticos. Así, Henry Lavin reconoce que: "En su entusiasmo por obtener color local, por abordar temas sensacionales y por echar por tierra los géneros clásicos, los románticos habían anunciado a los realistas; mientras que los realistas, debemos tenerlo presente, habían absorbido un considerable residuo de romance".¹⁰

Resulta evidente que la novela histórica del romanticismo con su gusto por lo peculiar y lo pintoresco incide en el gusto de los artistas por observar y analizar más los ambientes en que se mueven los personajes. Además, se encuentra ya el antecedente de un romanticismo social. El interés por describir los caracteres y la situación del hombre en la sociedad que lo rodea se acentúa. De esta manera, todas las circunstancias de la vida contemporánea se convertirán en el tema

¹⁰ Harry Lavin, *El realismo francés*, Barcelona: Laia, 1974, 89.

predilecto de los escritores realistas. La realidad transformada en materia literaria, mientras en el romanticismo quedaba subordinada a la subjetividad, en el realismo se subordina a la aspiración de lo objetivo.

Entonces, es la estrecha relación entre literatura y vida lo que va a caracterizar a la corriente realista. Es esa voluntaria tendencia del arte hacia la aproximación de la realidad lo que los críticos han llamado “realismo”¹¹, forma artística que con gran maestría se cultivó sobre todo en Francia, donde los nombres de Stendhal, Honoré de Balzac y Gustave Flaubert han trascendido hasta nuestros días como los grandes maestros de esta corriente.

El surgimiento del realismo en las artes tiene como antecedentes y como contexto las diversas circunstancias sociopolíticas que se viven en Europa durante las primeras décadas del siglo XIX, principalmente en Francia, pues es ahí, durante la monarquía de Luis Felipe, donde se presenta más acentuada la convergencia de fuerzas sociales muy opuestas: por un lado aparece la cada vez más poderosa clase formada por los grandes industriales y, en oposición, se encuentran los legitimistas de la nobleza y el clero, además de todos los que se sienten defraudados por la Revolución.

Pero también sucede que, por un lado, se encuentra la pequeña burguesía patriótica y bonapartista que posee ideas liberales y, por el otro, la izquierda de los republicanos burgueses y los socialistas, aliados con la intelectualidad progresista. De este modo, el partido gubernamental, llamado “liberal”, está rodeado por

¹¹ El primero que utiliza abiertamente este término para definir su obra es el pintor Courbet, quien en 1849 coloca el letrero “Du réalisme” a la entrada de su exposición individual en Francia.

diversos grupos de oposición y revolucionarios. Todas estas tendencias radicales originan la formación de asociaciones, partidos y sectas democráticas.

Esta politización creciente en la vida de los países europeos, registrada a partir de 1830, conlleva a que también se intensifique la tendencia política en la literatura, pues resulta muy difícil que alguna obra sea políticamente indiferente. Es entonces cuando los escritores comienzan a preocuparse por su público. Antes escribían principalmente para la nobleza y en menor medida para el burgués pero, y ahora ¿para quién escriben? Son las masas populares, incluyendo el proletariado que adquiere gran fuerza, las que comienzan a perfilarse como el gran público en potencia.

A lo anterior se agrega que por esa misma época se registra con mayor fuerza el ejercicio del periodismo como el comienzo usual y la forma típica de la profesión literaria. El periodismo es el medio que los escritores emplean para establecer un puente entre la política y la literatura, además de asegurar sus ingresos y una influencia socio-política importante.

Por otra parte, la nueva concepción de suscripción anual en los periódicos, aumenta la cantidad de lectores y el número de empresas periodísticas que compiten entre sí por captar un mayor número de suscriptores. Esto origina el auge de las novelas por entregas que se constituyen en la mayor atracción durante la primera mitad del siglo XIX. En Francia, tanto la aristocracia como la burguesía, tanto la sociedad mundana como la intelectualidad, siguen expectantes los folletines que publican novelas de los principales escritores de la época, entre ellos Eugéne Sué, Balzac y Alejandro Dumas.

Tomando en cuenta que la novela de folletín está dirigida a un público completamente heterogéneo (las mujeres comienzan también a formar parte de ese público), los criterios con los que se escribe retoman ya los temas más populares y el escritor decide incorporar ciertas técnicas teatrales que le permitirán crear la expectación al final de cada capítulo, de manera que la curiosidad del lector le induzca a esperar con ansia el siguiente número.

Así, el manejo de los problemas sociales y de actualidad política se convierte en una característica de la novela y algunos escritores empiezan a asumir que su obra tiene una función social, aunque, de acuerdo con Hauser, el romanticismo, en Francia, a mediados de siglo, continuaba existiendo pero transformado y reinterpretado pues:

Las personalidades dirigentes —Hugo, Lamartine, George Sand— hacen profesión de un activismo artístico y se ponen al servicio del "arte popular" exigido por los socialistas. El pueblo ha triunfado y ahora se trata de dar expresión también en el arte al cambio revolucionario. No sólo George Sand y Eugène Sue se vuelven socialistas; no sólo Lamartine y Hugo se entusiasman con el pueblo; también escritores como Scribe, Dumas, Musset, Mérimée y Balzac coquetean con las ideas socialistas¹².

Sin embargo, posteriormente, los escritores románticos abandonan sus ideas socialistas y retornan a un arte más burgués y disciplinado, más conservador y académico, con caracteres equilibrados, de orden y término medio, cuyo principal propósito es distraer a la burguesía. Junto a esta concepción artística, y también derivada del romanticismo, surge un grupo de escritores que defiende "l'art pour l'art", como una emancipación de todos los valores intelectuales y morales ajenos al arte mismo. Grupo que pronto fue eclipsado por la creciente visión utilitaria de la actividad artística.

¹² Hauser, *Op. cit.*, 265.

De esta manera, en la Francia de mediados de siglo XIX, podemos decir que subsisten casi al mismo tiempo en la literatura, las tendencias del romanticismo equilibrado y las del arte por el arte, junto al realismo en la novela, magistralmente empleado por Balzac, Stendhal y Flaubert, quienes se interesan particularmente por describir y analizar a la nueva sociedad, profundizando en la reacción que producen los cambios en el espíritu de los protagonistas.

En general podríamos decir que, mientras el romanticismo se basa en una concepción metafísica idealista, el realismo está más en consonancia con las teorías filosóficas y científicas positivistas tan en boga durante el siglo XIX como lo fueron el "evolucionismo" de Darwin y el determinismo sociológico iniciado por Augusto Comte y retomado más tarde por el crítico Hipólito Taine.

Es entonces cuando se comienza a enfatizar una nueva psicologización de la novela y se introduce la idea de novela social, que se convierte en la novela moderna por excelencia, donde parece imposible deslindar a los personajes de la sociedad en que habitan. Es decir, el destino fatal que determinaba la vida de los héroes románticos deja de ser en la novela realista una fuerza desconocida que arrastra a los personajes. El escritor realista trata de explicar la vida del personaje en función de su carácter psicológico y de las circunstancias sociales que le rodean.

Aunque Stendhal describe a la sociedad desde un punto de vista eminentemente político pues convierte el sistema de gobierno de su tiempo, con su hipocresía, sus intrigas y conspiraciones, en el tema central de sus novelas (muestra de ello es *Rojo y negro* y *La cartuja de Parma*), y Balzac, por su parte, percibe en forma más aguda la estructura de la sociedad y fundamenta esta

estructura en la economía capitalista, ambos se consideran como los más severos y maliciosos críticos de la sociedad francesa.

Sin embargo, es necesario mencionar que en las obras de Stendhal aún se pueden encontrar rasgos románticos en la personalidad de sus héroes, idealistas desilusionados, apasionados y audaces, para quienes no existe felicidad en el presente; en ellos se representa el sentimiento trágico de la vida, característico de Stendhal, además de su culto al genio, a lo extravagante y a lo extraño. Otra gran innovación suya es la profundidad psicológica en sus personajes, donde se pueden mezclar sin radicalismos la espontaneidad y la reflexividad de los sentimientos.

Balzac, al contrario, nos presenta personajes con caracteres menos contradictorios y problemáticos que los de Stendhal, pero con una gran riqueza de rasgos individuales que les otorga gran fuerza en su caracterización y un mayor grado de realidad. De esta manera, en las 24 novelas que integran su *Comedia humana* transitan personajes que además de ser interesantes y significativos por su carácter, representan a un grupo social y juegan un papel importante en las intrínsecas luchas económicas y clasistas de la sociedad francesa. Puede decirse que Balzac privilegia el estudio sociológico más que el psicológico en sus personajes, porque para él la forma de existencia del hombre está determinada por la sociedad en que habita.

Así, su gran obra, *La comedia humana*, se puede considerar como la historia de la sociedad francesa del siglo XIX, cuya unidad temática se basa en el predominio de la causalidad social que aparece a lo largo de las obras que la conforman. Concibe al capitalismo como la causa de los males sociales, donde el

afán de lucro y de poder se ha exacerbado, generando un desmedido egoísmo y una total irreligiosidad. Las antiguas jerarquías como la monarquía, la iglesia y la familia se han disuelto y en su lugar predomina el dinero y el poder político. Lo material domina el campo del espíritu.

Como una salida a la anarquía reinante, Balzac propone la renovación de la aristocracia, educándola en el racionalismo y el realismo de la burguesía, por un lado y, permitiendo, por otra parte, el ingreso a ella de jóvenes talentosos provenientes de clases inferiores. Además, ve en la monarquía y en la iglesia dos baluartes seguros contra la anarquía y el caos, pues para Balzac, tanto la familia como la sociedad deben descansar sobre el principio de autoridad.

El rasgo que predomina en la concepción del mundo de Balzac es su realismo, basado en una observación crítica, sobria y minuciosa de la vida moderna, a la cual, a pesar de admirarla, presenta en forma objetiva con todos sus vicios y virtudes. No obstante, es pertinente recordar que, de acuerdo con Hauser, "toda obra de arte, incluso la más naturalista, es una idealización de la realidad", y en este sentido podemos decir que el realismo literario, aun cuando corresponde plenamente a una etapa histórica y a un estado de la sociedad, ésta se encuentra, en cierta forma, idealizada, transformada por la visión del escritor.

Por otra parte, se ha considerado que es Flaubert quien, en su novela *Madame Bovary*, muestra mejor el conflicto entre la imaginación romántica y la realidad, como una lucha constante en el interior de la protagonista. Emma Bovary será el personaje femenino que influirá poderosamente en la producción novelística de otros países europeos y de Hispanoamérica, además de que la novela se ha considerado por la crítica como un puente entre el realismo y el

naturalismo. Otras novelas importantes de Flaubert son *La educación sentimental* y, sobre todo, resulta interesante *Salambó*, por los rasgos de mujer fatal que presenta su protagonista.

La corriente realista también se cultivó en otros países de Europa, aunque con menos fuerza, posiblemente sea Rusia el segundo país, después de Francia, donde se encuentran también extraordinarios exponentes de esta técnica como lo son León Tolstoi, Fedor Dostoievsky, Anton Chejov y Máximo Gorki.

Sin embargo, mientras el realismo estaba en auge en gran parte de Europa, en España se producían muy pocas novelas. Durante la primera mitad del siglo XIX predominaba la novela histórica en la que se pretendía reconstruir el ambiente y las costumbres de épocas pasadas. Es hasta la segunda mitad del siglo cuando los novelistas españoles parecen abandonar su interés por el pasado y se ocupan de aspectos más recientes. Según lo señala Margarita Ucelay¹³, es entre los años de 1841 a 1843 cuando en España comienzan a predominar, insertados en el periódico, las llamadas *fisiologías*: artículos de costumbres, dedicados al estudio detallado de los más diversos tipos: urbanos, rurales y profesionales, acompañados de sus respectivas ilustraciones y descritos con tono satírico y humorístico.

Este costumbrismo de tipos culmina con la gran colección *Los españoles pintados por sí mismos* (1844), que reúne a diversos autores, entre los más conocidos están José Zorrilla y el duque de Rivas, lo cual nos muestra al

¹³ Margarita Ucelay DaCal, "Escenas y tipos" en *Historia y crítica de la literatura española. Romanticismo y realismo*, edición al cuidado de Francisco Rico, Barcelona: Crítica, 1982, 354.

costumbrismo ya como el movimiento colectivo que establece un puente entre romanticismo y realismo.

La escritora más conocida dentro de esta nueva corriente es Cecilia Böhl de Faber, "Fernán Caballero" quien, influida seguramente por las *Escenas matritenses* de Mesonero Romanos y por los *Artículos de costumbres* de Mariano José de Larra, entre otros escritores que ya publicaban sus artículos costumbristas en algunos periódicos, escribe un tipo de novela pre-realista, cuyo propósito era describir la vida del pueblo español, su lenguaje, creencias y tradiciones. La publicación de *La gaviota*¹⁴ se ha tomado como el punto de partida que señala un nuevo rumbo dentro de la novela española, donde los escritores comienzan a asumir también una función social en sus obras.

Es importante mencionar que para entonces también adquiere gran importancia la difusión del folletín que, aunque adoptado hasta mediados del siglo XIX en España, registra una popularidad de peligrosas dimensiones para el gobierno y el clero del país, al grado que en 1852 se establece una ley de censura previa para las novelas publicadas en folletines porque "causaban gravísimos males, llevando la corrupción al seno de las familias".¹⁵ Comenzaba entonces la gran innovación en el tratamiento de la realidad social y la presentación de personajes extraídos de las distintas clases sociales, inclusive las más marginadas, en sus más crudas circunstancias. De cualquier forma, la novela de folletín constituiría la forma de publicación de mayor éxito no sólo en la

¹⁴ Al respecto, Ricardo Navas Ruiz en su libro *El romanticismo español*, obra citada anteriormente en este trabajo, menciona que cuando se publicó *La gaviota*, en 1849, un crítico de "El Heraldo" la catalogó como una continuación de *Los españoles pintados por sí mismos*, 340.

¹⁵ Iris M. Zavala et. al. "La realidad del folletín" en *Historia y crítica de la literatura española, Romanticismo y realismo*, edición al cuidado de Francisco Rico, Barcelona: Crítica, 1982, 386.

narrativa europea, sino también en los países americanos de habla hispana, durante el siglo XIX.

1870 es el año en que Benito Pérez Galdós publica su novela *La fontana de oro*, y podría decirse que, a partir de entonces la novela española se hace predominantemente realista. Ya no sólo se describen las costumbres características de las regiones españolas, pues además en la literatura se reflejan los problemas políticos, sociales y religiosos del país. Muestra de ello son las 46 narraciones que forman *Los episodios nacionales* de Galdós, donde narra en forma novelada la historia de España desde el reinado de Carlos IV hasta el gobierno de Cánovas del Castillo, un poco después de la Primera República.

Por otra parte, en sus más de cincuenta novelas, Benito Pérez Galdós demuestra su gran talento de narrador capaz de describir con gran fuerza situaciones de la realidad española en sus diversos estratos sociales y de dibujar prolijamente los caracteres de sus personajes empleando con gran realismo el lenguaje característico de cada uno. Pero además, asume su función social como escritor que, al describir a la sociedad de su tiempo bajo su muy singular óptica, está realizando un análisis crítico de la misma, pues:

La novela desempeña en la Edad Moderna (esto es, a partir del Renacimiento y la Reforma) una función social muy eminente. Tras la crisis de la Cristiandad y a raíz de la ruptura de la unidad de la Iglesia, el escritor ha venido a asumir en el mundo occidental aquella autoridad espiritual que el clero había ejercido durante la Edad Media. A él compete desde entonces la tarea de ofrecer una visión del mundo, de suministrar una interpretación de la realidad, de proponer las normas de juicio y de conducta que orienten a las gentes en la vida cotidiana. Y esto es lo que hace Galdós en toda su obra novelística.¹⁶

¹⁶ Francisco Ayala, "Galdós y su público" en *Historia y crítica de la literatura española. Romanticismo y realismo*, edición de Francisco Rico, 488.

Otro reconocido escritor realista es Leopoldo Alas "Clarín", quien además de escribir novela y cuento, colabora en distintos periódicos españoles, donde se constituye en un certero crítico cuando participa en las polémicas literarias de su tiempo. En su novela *La Regenta* logra trabajar con gran maestría el tratamiento psicológico de los personajes y crea un ambiente provinciano español sumamente detallado y exacto. Esto ha logrado que *La Regenta* sea considerada como una de las mejores muestras del realismo español. Pero sobre todo, resulta una interesante creación suya, el personaje de Ana Ozores, la protagonista, tan parecido al de Madame Bovary en cuanto a la tendencia a la imaginación, sujeta en su ambiente a las mismas crisis románticas y a las mismas fantasías e ilusiones; movidas ambas siempre por los mismos mecanismos románticos de la ilusión y la desilusión, e influenciadas también las dos por la febril lectura de libros, coinciden en el adulterio que determinará su final, su castigo, al fin de cuentas.

Otros escritores españoles de importancia que cultivaron la técnica realista en sus novelas fueron Juan Valera, Pedro Antonio de Alarcón, Emilia Pardo Bazán, Armando Palacio Valdés y José María de Pereda, considerado como el más alto representante de la novela regional, con un tradicionalismo que raya en lo intransigente y cuyas obras resultan interesantes, sobre todo por sus tipos populares, por las descripciones de su región natal y por la casticidad y claridad de su lengua. Su novela *Peñas arriba*, en la que se desarrolla el tema del hombre de la gran ciudad que se traslada al campo, donde es rescatado por la belleza y pureza del ambiente en provecho de sí mismo y de los que lo rodean, ejerce notable influencia (de la que hablaremos más tarde) en algunos escritores de Hispanoamérica.

Romanticismo y realismo en Hispanoamérica

Mientras los españoles imitaban a los franceses, los hispanoamericanos imitaban a ambos. De esta manera, el romanticismo llega como un movimiento, tardío pero con gran fuerza, a Hispanoamérica, pues de acuerdo con Navas Ruiz:

A pesar de la independencia lograda en 1824, a pesar del prurito antiespañol que se pone de moda y tiende a rechazar cuanto se relaciona con la Península, las relaciones de todo orden, y por supuesto culturales, entre el viejo país y las nuevas repúblicas siguen muy activas. En cierta medida los escritores románticos españoles actúan como modelo de los escritores hispanoamericanos. Claro que no sólo ni primordialmente ellos, como en la época colonial; pero sí en forma restringida.¹⁷

En general, es evidente que Hispanoamérica resultó tierra fértil y propicia para el espíritu romántico. Esto en gran parte se debió a la situación de efervescencia política que vivía la mayoría de sus territorios (acababan de liberarse del yugo español y se enfrentaban a otro gran problema: el caudillismo). Los hombres que habían luchado por la independencia eran ahora ricos hacendados que ejercían un poder dictatorial en sus haciendas y burgueses que formaban una especie de coalición en apoyo al jefe supremo del país.

Fueron, en gran medida, estos efectos inmediatos de las guerras de independencia un estímulo emancipador para los impulsos románticos, ansiosos de acrisolar los ideales de "libertad, igualdad y fraternidad". Pero a esto contribuye también fuertemente la exuberancia y el exotismo de su propia naturaleza. De este modo:

¹⁷ Ricardo Navas Ruiz, *El romanticismo español*, Madrid: Cátedra, 1982, 34.

El Romanticismo fácilmente tomó posesión de un mundo que parecía pertenecerle, en el que todo, la Naturaleza con sus poderosas fuerzas elementales y sus paisajes grandiosos, y la vida dominada por incierto y agudo dramatismo, reclamaban una expresión de forma y de espíritu románticos. De Europa vino, pues, sólo el estímulo para un movimiento que espontánea y fácilmente se expandió por todos los pueblos del Nuevo Mundo hispánico, penetrando y caracterizando toda su literatura [...], siempre en torno a motivos dominantes: la Naturaleza, la libertad, el progreso.¹⁸

Aun cuando la naturaleza americana ya había sido uno de los temas preferidos durante los siglos coloniales, la visión de los escritores románticos la asimila en forma diferente: en primera instancia personifican sus elementos: el río, la montaña, la selva, cobran vida, se vuelven activas, pero además, en un segundo momento, el escritor emprende la conquista de la naturaleza con una voluntad transformadora de civilización. Este enfrentamiento entre "civilización" y "barbarie" queda bien definido en el *Facundo* de Domingo Faustino Sarmiento.

Es decir, por un lado, se pugna por adaptar a América a la ideología europea de civilización, opuesta a la tradición española de la Colonia (una civilización que excluía el elemento indígena, por supuesto) y, por otro lado, prevalecía el anhelo de identidad y el sentido de Patria, pues podríamos decir que la literatura hispanoamericana romántica nace también junto con objetivos misioneros, tales como definir las identidades nacionales diferenciándolas de España, reconocer las características geográficas e históricas, revalorar el pasado prehispánico y combatir la esclavitud; revelar los usos, costumbres y tipos populares, plasmar los hechos heroicos de la insurgencia y las luchas posteriores en defensa de las soberanías, para crear conciencia nacional y tradición cultural.

¹⁸ Raimundo Lazo, *Historia de la literatura hispanoamericana*, México: Porrúa, Sepan Cuántos, 1981, 13.

De lo anterior se deriva el énfasis en la búsqueda de originalidad y autonomía literarias. Aparecen géneros y temas autóctonos con base en la asimilación ecléctica como son el mestizaje y la transculturación, eclecticismos que, aunque manifestados en diferente forma, ya formaban parte de los presupuestos románticos europeos. Dos ejemplos en Sudamérica son *Tradiciones peruanas* de Ricardo Palma y el ya mencionado *Facundo* de Sarmiento.

En el romanticismo hispanoamericano destacaron particularmente el ensayo, la crónica, la poesía, el teatro y la novela (que en muchas ocasiones apareció primero por entregas, como novela de folletín). Como temas y tendencias propios aparecen el indianismo como idealización del pasado indígena y el negrismo o la mulatez con propósitos sociales antiesclavistas. En este sentido, tanto la novela como la poesía se identificaron con las causas independentistas, con la desestructuración de la sociedad colonial y con la consolidación del proyecto de nación. Es decir, el romanticismo hispanoamericano no sólo enaltecó la libertad y la dignidad humanas, sino que también favoreció los temas históricos, sociales y populares.

De esta manera nos podemos encontrar, por una parte, con la exaltación sentimental e imaginativa, delicada o lacrimógena, estridente y declamatoria, y por la otra, con una literatura más sobria, de mayor serenidad en la expresión, de mayor concentración en el análisis del entorno y fuertemente vinculada al costumbrismo. De ahí que en la novela hispanoamericana se registre una asociación constante entre el romanticismo y el realismo.

Podríamos decir que, en general, los escritores hispanoamericanos románticos tuvieron una gran conciencia de su realidad y de la función social de la

literatura. Fue así como la subjetividad y la autonomía estética del romanticismo se equilibraron, en muchos casos, con los propósitos éticos y nacionalistas. No obstante, sus rasgos más generales como son la libertad, el egocentrismo, la dualidad y los sentimientos en contraste, permearon profundamente la producción literaria de la época.

Los nombres imprescindibles dentro de la novela romántico-realista hispanoamericana son Gertrudis Gómez de Avellaneda, Jorge Isaacs, Cirilo Villaverde, José Mármol, Antonio Riva Palacio, Manuel Payno, Pedro Castera, Ignacio Manuel Altamirano y Rafael Delgado. Y digo romántico-realista porque la mayoría de ellos, en sus novelas presentan en mayor o menor medida características románticas junto a técnicas realistas, ya que, al igual que sucedió en Europa, el paso del romanticismo hacia el realismo es gradual, casi imperceptible.

Y por supuesto que la influencia de Europa en la literatura hispanoamericana sigue siendo evidente, pues como lo señala José Miguel Oviedo:

Madame Bovary (París, 1856-1857), la célebre novela de Gustave Flaubert. En todo el mundo occidental — y por cierto en América— fue leída, admirada y tuvo una legión de imitadores y discípulos aunque estuvieron lejos de su refinado simbolismo y su rigor formal. Su influjo, agregado al de Stendhal, Balzac, Pérez Galdós, Pereda y otros, estimuló el auge del realismo en el continente y reafirmó la importancia que había alcanzado el género narrativo como vehículo de análisis y crítica social.¹⁹

La influencia de Europa se percibe también en la adopción del positivismo como la nueva doctrina filosófica que se convierte en una especie de repertorio práctico de fórmulas de gobierno y organización socioeconómica derivadas de las

ideas filosóficas de Comte, las teorías de Stuart Mill sobre el bienestar humano, y el evolucionismo de Darwin. Pronto estas teorías se extienden por el continente afectando desde la política hasta la educación y las artes, al proponer un ideal de progreso ilimitado, racional y sujeto a leyes universales, que se sintetizaban en el lema de "orden y progreso". Y será la incipiente burguesía la clase social encargada de fungir como agente modernizador y transformador de cada país, adoptando la filosofía del positivismo como su instrumento de justificación.

A lo anterior se agrega también la fuerza con que el modernismo surge en toda Hispanoamérica, cuyo refinamiento estético influye en la mayoría de los escritores, incluso los realistas. Puede decirse que, en las dos últimas décadas del siglo XIX, en nuestros países de habla hispana operan simultáneamente, con cierto grado de autonomía y, en ocasiones cultivadas por un mismo autor y en una misma obra, la idealización romántica, la crítica social del realismo y la estética modernista. A ello se debe que, particularmente en México, podamos encontrar novelas que poseen una mezcla de romanticismo con realismo, donde los personajes femeninos presentan la ambivalencia romántica de la mujer concebida como ángel o demonio y, que al mismo tiempo, la vida y el destino de estas figuras sirvan a la función realista del escritor para describir y, en cierta forma, prescribir las conductas morales femeninas dentro de la sociedad.

¹⁹ José Miguel Oviedo, *Historia de la literatura hispanoamericana. Del Romanticismo al Modernismo*, Madrid: Alianza Universidad, 1997, 141.

Imagen de la mujer en la narrativa romántico-realista

El siglo XVIII propicia una gran participación femenina no sólo en la política sino también en las letras y en la manera como es concebida dentro del discurso literario. Ejemplo de ello son los escritores Laclos y Daniel Defoe²⁰, quienes describen a las mujeres como sensatas, inteligentes y con perfecta capacidad para sobrevivir y prosperar dentro de la sociedad que las rodea. La misma Simone de Beauvoir en *El segundo sexo*, afirma que la época más favorable para la mujer es el siglo XVIII, cuando algunos hombres la consideraron como su igual. Es precisamente por lo anterior por lo que Hans Mayer considera el siglo XIX como un “proceso de contrailustración burguesa”; proceso que explica de la siguiente manera:

En la literatura, la filosofía y el arte de toda Europa se va limpiando a la mujer de todos los aspectos de igualdad y, consecuentemente, para decirlo como Nietzsche, de la desfeminización. De ahí se sigue que la imagen de una mujer emancipada, y por ello feliz, queda reprimida a favor de una representación de mujeres que no quieren vivir como minoría y se hunden precisamente por su calidad de minoría: Bovary, Karenina, Effi Briest. Es una literatura de ilusiones perdidas. Tolstoi hace culminar en la *Sonata a Kreutzer* la retirada general en su renuncia estrictamente personal a la sexualidad, que, al parecer, como producto de una mentalidad cristiana-primitiva, ve encarnada a la mujer la eterna Pandora. Al mito de Eva con la serpiente en el Paraíso corresponde en Hesíodo el castigo de Epimeteo por Zeus por medio de la “caja” de Pandora.²¹

La imagen de la mujer inconforme con su situación que, al rebelarse, es castigada generalmente con la muerte, es utilizada por muchos autores decimonónicos en el contexto romántico-realista, al mismo tiempo que otros optan

²⁰ Me refiero a sus novelas *Lady Roxana o la cortesana afortunada* y *Fortunas y adversidades de la famosa Moll Flanders*.

²¹ Hans Mayer. *Historia maldita de la literatura*. Madrid: Taurus, 1982, 40

por una transfiguración imaginaria de la mujer. Es decir, es el siglo en que las representaciones literarias femeninas se polarizan.

La burguesía y muchos de los escritores del siglo XIX, tal vez tratando de evitar cambios en la relación tradicional entre los sexos, que conllevaría a una desestabilización social, refuerzan una imagen ideal de la mujer, como ser frágil, bello y completamente asexuado, al mismo tiempo que configuran la otra posibilidad, la de la mujer fatal, cuya autonomía se extiende al ámbito sexual; la misma que es satanizada y puesta como ejemplo del mal. La misma que por ser prohibida se constituye en polo de atracción que al mismo tiempo que horroriza, fascina. José Ricardo Chaves lo analiza en esta forma:

En el siglo misógino por excelencia que va de las ideas de Shopenhauer a las de Nietzsche, las mujeres quedan reducidas a ser esposas y madres bajo la égida del varón (curiosamente matrimonio y maternidad pertenecen al campo semántico de la femme fragile), o bien, a la pura sensualidad, exiliada en la carne, con todo el prejuicio cristiano que esto conlleva [...] es significativo ver que esta oposición mujer fatal/mujer frágil, en el caso de los simbolistas y decadentes, sirve para ilustrar una oposición de orden filosófico: realidad/sueño, mundo real/mundo ideal, cuerpo/espíritu.²²

Entonces podemos deducir que en los arquetipos femeninos del siglo XIX se manifiesta algo más que contenidos míticos inconscientes, pues en ellos subyace también la historia femenina del siglo, demostrando con esto que muchas veces la vertiente sociohistórica se incrusta en el discurso literario más allá de las intenciones del autor.

Por otra parte, se ha planteado que la “mujer frágil”²³ decimonónica con sus atributos de belleza, bondad y pureza, tuvo su origen en las vírgenes de los

²² José Ricardo Chaves, *Los hijos de Cibeles*, México: UNAM, 1997, 43

²³ Mientras el precursor de los estudios sobre la “mujer fatal” como el ideal femenino de fin de siglo, fue Mario Praz, en su libro *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*, Hinterhäuser en su libro *Fin de siglo, figuras y mitos*, España: Taurus, 1998, afirma que es A. Thomalla quien da a conocer el ideal opuesto en su estudio sobre la “mujer frágil”.

pintores prerrafaelitas, artistas románticos que plasmaron en sus cuadros a la mujer rubia, etérea y espiritualizada, en contraste con las mujeres fatales a quien generalmente se les atribuyen rasgos latinos. José Ricardo Chaves le da la esta explicación: "Ante el avance de la modernidad, parece que a nuestros héroes melancólicos sólo les queda la regresión a lo materno, esto es, echar mano del recurso prerrafaelita que niega a las mujeres concretas y sexuales y enarbola un arquetipo sin cuerpo".²⁴

Así, el gusto por la mujer frágil y espiritual en el plano literario estuvo acompañado por su opuesto complementario: la mujer fatal, cuyos atributos, para fines del siglo XIX estaban perfectamente definidos y que son, de acuerdo con el estudio que realiza José Ricardo Chaves: el exotismo, producto generalmente de su extranjería (como es el caso de *Cleopatra* de Théophile Gautier) que se complementa con sus rasgos físicos: cabellera oscura, ojos negros, labios encendidos; pero sobre todo, su poderosa sexualidad con la que domina al héroe masculino, mientras que la mujer mística se describe generalmente con cabellera rubia, ojos azules y desprovista de todo rasgo sensual.

El gusto por lo mítico, que desde la antigüedad clásica ha influido fuertemente en corrientes artísticas como el barroco y el neoclasicismo, fue retomado por la literatura romántica, pero, especialmente, es en su fase terminal cuando presenta una particular riqueza. Pareciera que los escritores, desolados ante la fuerza desacralizadora que desde el siglo anterior acompañaba al espíritu moderno, buscaron restituir al arte cierto contenido mítico, con la ayuda de la

²⁴ José Ricardo Chaves, *Op. cit.*, 66.

estética romántica, primero, y simbolista después. Aunque también en esta inclinación por los mitos, subyace el anhelo de escapar de la realidad sustituyéndola.

Desde luego que una de las perversas figuras femeninas convertidas en mito, procedentes de la tradición judeo cristiana, es Salomé, recreada por escritores como Huysmans, Wilde, Mallarmé y Laforgue, en Europa, y por los escritores modernistas Rubén Darío, Julián del Casal y Efrén Rebolledo en América. Es Salomé quien, al ser caracterizada con una refinada sexualidad que en siglos anteriores no se le había conferido, llegó a ser, sin duda, uno de los personajes más emblemáticos de la mujer fatal del siglo.

Se detecta, pues, una evidente polarización en las mujeres imaginadas por los artistas del siglo XIX y que fueron plasmadas en sus cuadros y en sus novelas, asimiladas arquetípicamente a la mujer frágil y virginal o a la mujer fatalmente voluptuosa.

Entre los dos grandes arquetipos femeninos presentes en la imaginería secular, el más dinámico, el que marca la pauta, es el de la mujer fatal, pues, a su manera, es el que intensifica lo estrictamente femenino, el que subraya la escisión irreparable entre los sexos. La mujer frágil, al ser angelical, es fácilmente desexuada, se le pueden escamotear sus atributos sexuales. Como representante de la maternidad, se la ama y se idealiza hasta lo sublime, tornándola así inalcanzable. La mujer fatal, por el contrario, es sexo puro, es placer, es perdición; sucumbir a su encanto es perder el alma (masculina) perdiéndose en los sentidos, es abismarse en la materia y en la muerte.²⁵

Es por ello que, en Europa, nos encontramos, por ejemplo, con la belleza ideal, espiritualizada, en la protagonista de *Graziella* (de Alfonso de Lamartine), en Diótima (figura central en la novela *Hiperión* de Hölderlin), y en la ingenua Atala, la protagonista creada por Chateaubriand, que despiertan los más inmaculados

²⁵ Chaves, *Op. cit.*, p. 162.

sentimientos, en contraste con la belleza diabólica, plenamente sensual y destructora de los personajes Salammbó de Flaubert y Carmen de Mérimée. Ambas ejercen en el varón una terrible fascinación y desatan pasiones tan violentas que hacen perder al hombre sus prejuicios y toda consideración por su propia vida. Si no, pensemos en Matho, el jefe de los guerreros bárbaros que, obsesionado por la sensualidad de Salammbó, pierde todo sentido de la prudencia y muere en medio de terribles torturas, contemplándola a ella, tan inaccesible como siempre, o recordemos también a don José, subyugado por la belleza diabólica de Carmen que lo conduce a la desertión del ejército para convertirse en criminal y ser encarcelado.

Esto confirma que en el arte romántico la idealización de la mujer frágil, asociada al espíritu, subsiste, como contradicción, junto al ideal femenino de la fatalidad, asociado a lo exótico y a lo sexual. Al respecto, dice Mario Praz:

Fue Mérimée quien localizó en España el tipo de la mujer fatal que hacia fines del siglo se localizará, en cambio, preferentemente, en Rusia: ideal exótico e ideal erótico corren parejos y aun este hecho constituye otra prueba de una verdad bastante evidente, o sea que el exotismo es habitualmente una proyección fantástica de una necesidad sexual.²⁶

Entonces, encontramos que en el romanticismo la dualidad y el contraste de sentimientos y emociones que caracterizaron este movimiento, se refleja también en las protagonistas femeninas de la literatura, concebidas como figuras simbólicas que encarnan complejas experiencias complementarias de tipo sensual-espiritual.

En la literatura romántica la mujer ocupa un lugar importante. Es ella la que hace al hombre sensible, aun cuando para lograrlo adopte distintos roles y sea

²⁶ Mario Praz, *la carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*, 214.

vista desde perspectivas distintas: para algunos románticos el amor no es sólo una pasión irresistible, sino una virtud y por eso mismo, puro, noble y edificante.

Bajo esta visión, la mujer amada se convierte en un ángel que descendió del cielo para purificar el corazón del amante, para ennoblecer su alma y fortificarla, ya sea para identificarlo más con la naturaleza, tal vez para acercarlo a Dios, o también para animarlo en su misión moral o patriótica. En cambio, para otros, la mujer a quien los une la pasión no es un ángel, sino un demonio al que les ha encadenado una implacable fatalidad para perderlos y hacerlos desgraciados. Los encantos de la mujer les hacen perder el juicio, los seducen y los arrastran a la perdición.

Es así también el tránsito de la mujer por la novela hispanoamericana de fin de siglo como personaje: unas veces sublime y espiritual, temperamental y decidida en otras, caprichosa y soberbia, unas más; pero siempre con la virtud de transformar la vida del hombre, hacia la redención o hacia la fatalidad.

Es claro que, como vimos antes, la literatura hispanoamericana recibió fuertemente la influencia de la europea y no pudo sustraerse a los arquetipos femeninos vigentes. Un ejemplo es el estudio realizado por Hinterhäuser²⁷, en el que pone de manifiesto la influencia de la figura de mujer frágil en la novela *De sobremesa* del escritor colombiano José Asunción Silva, cuyo personaje femenino es descrito como si fuese verdaderamente una virgen extraída de un cuadro prerrafaelita, y cuya misión es la de redimir al protagonista.

No obstante, en Hispanoamérica, donde los escritores se debatían entre la vivificación de la naturaleza o su sometimiento en aras de la civilización, entre el

nacionalismo y la tendencia europeizante, podemos encontrar cómo la mujer es asimilada de este modo a la “barbarie” como mujer fatal y destructora, o a la “civilización” como la mujer frágil con rasgos físicos europeos y con todas las cualidades que la asimilan más al espíritu que a la carne, la mujer celestial que salva al hombre bárbaro.

Los novelistas románticos hispanoamericanos lo idealizan todo, casi no hay figura que en sus manos conserve su condición terrenal; su pensamiento gira alrededor de los símbolos mujer-muerte-patria. Podría decirse que pervive un conflicto entre Eros (principio del placer) y Tánatos (principio de la realidad y del dolor). En esto jugará un papel muy importante el sexo femenino. Tan importante, que aún en novelas que por sus características se consideran más ubicadas dentro de la corriente realista, el escritor no se pudo sustraer a representar bajo los arquetipos románticos a sus personajes femeninos.

Por lo tanto, si recorremos someramente la producción novelística en Hispanoamérica desde mediados del siglo XIX hasta principios del siglo XX, podemos encontrar en los títulos una acentuada preferencia por el nombre de sus protagonistas femeninos. Y todas ellas, aun cuando en mayor o menor medida presentan destellos del realismo, generalmente se circunscriben al tema romántico de amores que no pueden ser, de amores contrariados.

En algunas de estas novelas podemos encontrar el ideal femenino de la mujer vinculada a la patria, como es el caso de *Amalia* (1952) de José Mármol, en Argentina, donde se nos presenta una relación amorosa emblemática: los protagonistas representan una clase social en vías de extinguirse; la clase más

²⁷ Hans Hinterhäuser, “Mujeres prerrafaelitas” en *Fin de siglo, figuras y mitos*.

pura, europeizante y civilizada de la Argentina, sometida por la dictadura de Juan Manuel Rosas y representada por el partido de los unitarios. Amalia, por supuesto, nos presenta las consabidas características románticas de belleza física y espiritual; una belleza por demás europea y una espiritualidad que, en esta novela, sólo se da en las clases altas pues las mujeres del pueblo carecen de ella. En cambio, Amalia poseía: "Una fisonomía encantadora, una frente majestuosa y bella, unos ojos pardos llenos de expresión y sentimiento y una figura hermosa, cuyo traje negro parecía escogido para hacer resaltar la reluciente blancura del seno y de los hombros".²⁸

Pero la protagonista, además, nos presenta un carácter decidido, una voluntad férrea y una dignidad que la eleva por encima de los demás personajes femeninos: por salvar al hombre que ama es capaz de enfrentarse a las mismas fuerzas federales, mentir y desafiar la dictadura con riesgo de su propia vida.

Estos rasgos del carácter de Amalia se salen un tanto del arquetipo femenino del romanticismo y la prefiguran ya en una nueva dimensión protagónica de la mujer en el siglo XX. Sin embargo, y como una recurrencia romántica a la fatalidad que implican las mujeres para el varón, Amalia es la perdición de Eduardo, su esposo. En este caso, Amalia se asocia la civilización, con Europa por supuesto, pero al mismo tiempo es la patria, víctima de la barbarie de Rosas. Ella se convierte en impulsora y cómplice del hombre amado en la lucha contra el opresor. No obstante, las condiciones sociopolíticas del país los rebasan y el estigma romántico del amor irrealizable y fatal se cumple al morir ambos.

²⁸ José Mármol, *Amalia*, México, Porrúa, Sepan cuántos, 1980, 14

Pero en nuestra literatura también encontramos la imagen de la mujer frívola y casquivana en una novela poco conocida: *La coqueta*, escrita por Nicolás Pizarro y publicada en 1861, cuya protagonista, Magdalena, podría muy bien tomarse como el antecedente del arquetipo de la mujer fatal en la narrativa mexicana.

Magdalena Malibrán es una mujer bellísima y elegante que se deleita destrozando los corazones de sus múltiples pretendientes en la ciudad de Veracruz, pues aunque ya no era tan joven se le consideraba: "Privilegiada por el talento, por la belleza y por la gracia, que Dios manda de vez en cuando al mundo para tormento y dicha de los mortales; de esas flores tan esplendentes como venenosas, tan vivaces como mortíferas, a las que no puede acercarse el hombre de corazón sin sufrir una herida incurable".²⁹

Y es que la belleza de Magdalena se rodea de un halo de misterio debido al conocimiento entre los lugareños de una antigua leyenda demoníaca sobre una aristócrata española, de quien se supone que ella es descendiente. Este antecedente se suma a su carácter frívolo y caprichoso, cuyas veleidades la llevan lo mismo a alentar pasiones que a producir los más crueles desengaños entre los hombres que la admiran. Precisamente la historia se centra en el triángulo amoroso formado por los medio-hermanos Andrés y Rafael, enamorados de ella, aunque sin saber que estaban obsesionados por la misma mujer. El drama sobreviene cuando Rafael, después de ser alentado por Magdalena para pensar en el matrimonio, es despreciado y denigrado por ella hasta hacerlo perder la razón. Casi al mismo tiempo, Rafael descubre la predilección de Magdalena por su

hermano y después de un primer intento suicida que se frustra, comienza a fraguar su venganza: la muerte de su hermano. Sin embargo, cuando intenta asesinarlo, es su fiel empleado negro el que se interpone y muere. Así que, de cualquier manera, Magdalena Malibrán es la mujer fatal causante de la muerte de un hombre y del odio entre dos hermanos. Y siguiendo la lógica de la literatura del siglo XIX recibirá su castigo.

La sombra del hermano, a quien creían muerto, termina interponiéndose entre Andrés y ella quien al final, acostumbrada a los lujos y a las banalidades, termina casándose con su eterno pretendiente: un próspero comerciante, obeso y varios años mayor que ella, con quien vive en la opulencia pero sintiendo el más completo desamor y desprecio hacia él, además del intenso dolor por su maternidad frustrada. Es la esterilidad el castigo a la coquetería y las veleidades de Magdalena. Así: "La señora Rocaviva se acuesta muy tarde, se levanta muy tarde; su único consuelo es caminar allegándose al paso los hijos ajenos a quienes acaricia y regala, sin llenar nunca el inmenso vacío de su corazón".³⁰

En contraste con este personaje, se encuentran también en la novela hispanoamericana romántico-realista de la época, las mujeres frágiles como *María* (1867), del escritor colombiano Jorge Isaacs, la cual se ha considerado como una de las más logradas novelas sentimentales en la América hispánica. Su anécdota se encuentra completamente alejada de los conflictos políticos y sociales de Colombia y se concentra solamente en el idilio amoroso entre los jóvenes Efraín y María. Se confiere en esta novela tanta importancia a la naturaleza, exuberante

²⁹ Nicolás Pizarro, *La coqueta*, México: Premia Editora, Cultura-SEP, Col. La Matraca, 1982, 35.

³⁰ Pizarro, *La coqueta*, 186

marco a su frustrado amor, que casi podría considerársele como una protagonista más.

La difusión de *María* en Hispanoamérica fue enorme y la crítica, aunque dividida en su opinión respecto de considerarla romántica o realista, la acogió con gran entusiasmo. Una muestra de ello es el comentario que el maestro Altamirano escribió en México por aquella época:

Esta *María*, este ideal del sentimiento americano ha colocado a su autor entre los primeros novelistas del mundo, y en nuestra opinión más alto por la belleza que el desconocido autor de *Dafnis y Cloe*; más alto por la moralidad, que el autor de *Werther*, más alto por la naturalidad que el autor de *Rafael*; más alto por la castidad que el autor de la *Dama de las Camelias*; y apenas es comparable con el autor de *Pablo y Virginia* y de *Atala y René*, aunque tal vez las supere por la vehemencia de sentimiento, gran cualidad del virgen corazón americano encendido con el sol de los trópicos, y nutrido por la poderosa savia del Nuevo Mundo. Pero esta novela es una producción del realismo, de la calumniada escuela del realismo, y por eso es una obra maestra.³¹

María reúne todos los atributos de ángel despojado de la carne y de la sensualidad. Su absoluta inocencia armoniza con la nítida belleza del paisaje y su hermosura es descrita como sublime y virginal:

Labios rojos, húmedos y graciosamente imperativos, que mostraron sólo un instante el arco simétrico de su linda dentadura[...] abundante cabellera castaño-oscura arreglada en dos trenzas[...] vestía un traje de muselina ligera, casi azul, del cual sólo se descubría parte del corpiño y la falda, pues un pañolón de algodón fino color de púrpura, le ocultaba el seno hasta la base de su garganta de blancura mate³².

El carácter de María es sereno, dulce, diáfano; nada turba su ensueño excepto el alejamiento involuntario de Efraín. Sin embargo, de acuerdo con la constante romántica de la mujer frágil, la mujer virginal no puede volverse terrena; el amor no se puede consumir carnalmente y, en este caso, la protagonista muere. María, entonces, se queda en el plano de la idealización, de la eterna

³¹ Ignacio Manuel Altamirano, "La literatura en 1870" en *Escritos de literatura y arte* Tomo 1, *Obras Completas*, vol. XII, México: SEP, 1988, 236.

³² Jorge Isaacs, *María*, México: Editores Mexicanos Unidos, 1990, 15.

esperanza; en sólo un proyecto carnal que se desvanece, pues al morir, se eleva a su verdadera categoría de espíritu celeste, de ser virginal: “Soñé que María era ya mi esposa; ese castísimo delirio había sido y debía continuar siendo el único deleite de mi alma; vestía un traje blanco vaporoso, y llevaba un delantal azul como si hubiese sido formado de un jirón de cielo”.³³

En cuanto a la narrativa mexicana, encontramos una lograda muestra de la novela sentimental en *Carmen*, de Pedro Castera, publicada en 1882, novela que aunque parece inspirada en *María*, difiere fundamentalmente de ella, pues mientras la primera nos presenta un idilio todo pureza entre dos jóvenes ingenuos que al final se ven fatalmente separados por la muerte, *Carmen* es el romance de un hombre de treinta y cinco años con una joven que podría ser su hija; amor tormentoso y pasional muy a menudo tocado de sensualidad: “Yo sentía, al mismo tiempo que la más profunda idealidad, la atracción irresistible y ardiente, despertada en mí por su belleza soberana, y por la morbidez y las curvas admirables de sus formas de Venus: ángel y estrella, beso y deleite, luz y fuego era para mí aquella mujer”.³⁴

El carácter de Carmen nos presenta ya una oscilación entre carnalidad y espiritualidad, pues lo mismo se presenta como un ángel cándido e inocente, que como una mujer pasional, fogosa, ardiente y ferozmente celosa: “—Mira, yo no quiero que veas a otra, y menos delante de mí, y menos todavía cuando creo que has tenido que ver con esa mujer. No sabes lo que yo he sufrido [...] en el camino sentía yo que me ahogaba”.³⁵

³³ *María*, 211.

³⁴ Pedro Castera, *Carmen*, México: Porrúa, Colección de Escritores Mexicanos, 2004, 64

³⁵ *Ibid*, 131.

Sin embargo, en su agonía, ante la inminencia de la muerte, fatal designio romántico, Carmen vuelve a su categoría de ángel: "Hoy te miro más hermosa que nunca...porque eres más espiritual, más aérea, más fina, más pura, más ángel, más alma y me gustas más que antes y te quiero y te amo también más que nunca amor mío".³⁶

Y el sólo paso de Carmen por la vida del protagonista, lo transforma: el "calavera" se purifica y se convierte en un hombre nostálgico y solitario. Carmen resultó ser el camino de redención para el hombre pecador.

En capítulo aparte, me parecieron interesantes para ser analizadas las novelas *Clemencia* de Ignacio Manuel Altamirano y *Angelina* de Rafael Delgado, donde, a mi juicio, se encuentra muy definida la visión polarizada de los dos escritores, al presentar como mujer fatal a la protagonista de la primera, en contraste con la imagen de mujer frágil que caracteriza al personaje principal de la segunda.

³⁶ *Carmen*, 275

CAPÍTULO 3

CLEMENCIA: EL ARQUETIPO DE LA MUJER FATAL

La propuesta literaria de Altamirano

Como se había mencionado anteriormente, el romanticismo en Hispanoamérica adquiere, sobre todo, acentos nacionales. Y en México, es Ignacio Manuel Altamirano (1834-1893), considerado como el más importante de los escritores de la época quien, además de lograr el equilibrio de dos perspectivas narrativas: la romántica y la realista, propone a la novela como un instrumento para lograr la identidad nacional y la educación del pueblo.

Originario del estado de Guerrero, Altamirano poseía verdaderas raíces indígenas y su lengua, hasta los quince años fue el náhuatl, pues aprendió a hablar español sólo hasta que su padre fue nombrado alcalde de su pueblo natal. Después, al distinguirse como un alumno sobresaliente, ganó una de las becas que otorgaba el Instituto Literario de Toluca para los niños de escasos recursos. Ahí, además de perfeccionar su español, estudió francés, latín y filosofía. También en ese lugar tuvo la fortuna de escuchar la cátedra del maestro que más había de influir en su vida: Ignacio Ramírez, *el Nigromante*, un hombre de raza indígena como él, que había logrado gran reconocimiento como pensador crítico, abogado y periodista; miembro, además, de la Academia de Letrán y diputado del Congreso Constituyente. El mismo que años después llegaría a ser Magistrado de la Suprema Corte de Justicia.

El encuentro con Ignacio Ramírez marcaría aún más el interés de Altamirano por las letras, pues más tarde, al ser designado como encargado de la biblioteca del Instituto, leyó tanto a los autores clásicos como a los modernos, empapándose al mismo tiempo del pensamiento enciclopedista y de los tratados juristas liberales.

En 1852, la publicación de su primer periódico que incluía francas y atrevidas ideas liberales, le costó la expulsión del Instituto, después de lo cual se dedicó a recorrer el país como maestro de primeras letras y como dramaturgo y apuntador de una compañía teatral ambulante. Posteriormente, inició estudios de Derecho en el Colegio de San Juan de Letrán, mismos que fueron interrumpidos en 1854 para adherirse a la revolución de Ayutla que pretendía derrocar al presidente Santa Anna. De esta manera comenzaba lo que posteriormente se convertiría en un vaivén entre su carrera política y sus estudios, pues después de volver a retomarlos, tuvo que abandonarlos nuevamente para incorporarse a la Guerra de Reforma, la guerra que marcó en México la más fuerte división ideológica entre conservadores y liberales.

Después de haberse titulado en 1859 como abogado, una vez victoriosos los liberales, fue elegido diputado al Congreso de la Unión, donde se mostró como uno de los mejores oradores de su tiempo. No obstante, en 1863 tomó las armas y se incorporó a la lucha resultante de la invasión francesa, donde por su arrojo y gran valor fue nombrado coronel por el presidente Juárez. Después de que Maximiliano de Habsburgo fue derrotado y se restaura la República, Altamirano decide consagrarse a las letras.

Paralela a su ocupación de escritor, su labor política también continuó. Fue en tres períodos diputado al Congreso de la Unión, logrando importantes beneficios sociales como el principio de la educación primaria gratuita, laica y obligatoria. Se desempeñó también como procurador general de la República; fue fiscal, magistrado y presidente de la Suprema Corte, además de fungir como oficial mayor del Ministerio de Fomento. Pero su labor más importante, sin duda, fue la que desarrolló dentro del ámbito cultural en México.

La publicación de su revista *El Renacimiento* (1859) representa un verdadero logro en la historia de la literatura mexicana, pues desde aquellas páginas el maestro se propuso reunir a los intelectuales de todas las tendencias políticas y artísticas, integrando una suma de inteligencias en ésta, la primera gran obra de reconstrucción nacional. Fue así como logró que escribieran ahí románticos, neoclásicos, incipientes realistas, eclécticos, conservadores y liberales, juaristas y progresistas, figuras consagradas y novatos en las letras, poetas, ensayistas, historiadores y hombres de ciencia.

Podría decirse que Altamirano significó un puente entre la generación del liberalismo ilustrado (representado por Ignacio Ramírez, Francisco Zarco, Guillermo Prieto y Vicente Riva Palacio) y la generación de los jóvenes escritores como Justo Sierra, Manuel Acuña, Manuel M. Flores, Juan de Dios Peza y Ángel de Campo (Micrós).

Notable fue, también, la labor periodística de Altamirano, sobre todo por la fundación de los periódicos *El Correo de México* (1867), *El Renacimiento* (1869), *El Federalista* (1871), *La Tribuna* (1875) y *La República* (1880), este último consagrado a defender los intereses de las clases trabajadoras. Además de sus

valiosas colaboraciones como articulista en *El Siglo XIX* y la publicación en 1868 del volumen *Revistas literarias de México*, considerado como uno de sus trabajos histórico-críticos más valiosos. Del mismo modo, su preocupación por las letras y la cultura lo llevó a formar la primera Asociación Mutualista de Escritores.

Debido también a su pasión por la docencia, la cual ejerció brillantemente en instituciones como la Escuela Nacional Preparatoria, la Escuela de Comercio, la de Jurisprudencia y la Nacional de Profesores, ha pasado a la historia con el título de maestro. Y efectivamente fue el maestro de dos generaciones de pensadores y escritores mexicanos, a quienes reunía en sus famosas "Veladas Literarias".

Altamirano cultivó la poesía, la crítica, la historia, el ensayo, la crónica, la biografía y los estudios bibliográficos pero, sobre todo, sus cuentos, recopilados en el volumen *Cuentos de invierno* (1880) y sus novelas *Clemencia* (1869), *La navidad en las montañas* (1870) y *El Zarco*, publicada en forma póstuma en 1901, son las obras que lo han hecho trascender en el ámbito literario, pues ha sido considerado por la crítica como el iniciador de la novela moderna mexicana. Esto se debe, sobre todo, a que articula una nueva propuesta para abordar el género narrativo, armonizando el cuidado artístico por la forma y la técnica con las preocupaciones socioculturales.

Después de la declaración de su independencia, México es el escenario de sucesivas guerras que conducen al país a una situación de franca anarquía. Esto por fin parece terminar cuando, después del término de la monarquía y el restablecimiento de la República, el territorio entra en un período de estabilidad política y social. Es entonces cuando los grandes intelectuales de la época,

principalmente Ignacio Ramírez, Guillermo Prieto e Ignacio Manuel Altamirano —entre otros escritores sobrevivientes del cruento período, que emergen con toda la lucidez de su pensamiento y de sus experiencias heroicas— parecen formularse la trascendental pregunta que anteriormente se habían planteado en Francia Flaubert, Stendhal y Balzac: ¿escribir, para qué y para quién? La respuesta de los intelectuales mexicanos pareció ser unánime: para construir la patria; es decir, para educar a sus compatriotas. De ahí que escribir se convirtiera en una misión pedagógica, ética y política que permitiría apuntalar la nación con palabras como arte, cultura y progreso.

Como consecuencia de lo anterior, el educar, enseñar, construir, corregir, se convirtió en la tarea prioritaria del periodismo y la literatura. La mayoría de los escritores, convocados principalmente por Altamirano, con gran entusiasmo contribuían con sus artículos, ensayos, crónicas y novelas, tratando de construir los cimientos de un nuevo México unido en la instrucción y en los sentimientos de patriotismo.

Ahora bien, aun cuando el panorama de las letras en el país no era muy halagador, pues la producción literaria era escasa y más escaso aún era el público lector, Altamirano se daba cuenta que la novela, eclipsando a la poesía, comenzaba a perfilarse en México como el género más popular en el siglo XIX. Prueba de ello era que en nuestro país tenían gran aceptación las novelas de corte histórico como las de Juan A. Mateos y Vicente Riva Palacio, aunque junto a ellas aparecían publicadas otras más que no poseían gran valor ni histórico ni literario.

En este sentido, Altamirano lamentaba que la creciente difusión de las obras narrativas hubiera demeritado muchas veces su calidad. El hecho de que la novela se hubiera convertido en un artículo comercial, sujeto a las alzas y bajas del mercado, había provocado que los escritores más que la gloria literaria, sólo buscaran la mayor ganancia económica. Sin embargo, gracias al folletín, el número de los lectores iba en aumento. Esto permitía que fuera:

[...] el artificio con que los hombres pensadores de nuestra época han logrado hacer descender a las masas doctrinas y opiniones que de otro modo habría sido difícil que aceptasen. La novela hoy, no es solamente un estúpido cuento forjado por una imaginación desordenada que no respeta límites en sus creaciones, con el solo objeto de proporcionar recreo y solaz a los espíritus ociosos [...] la novela hoy ocupa un rango superior, y aunque revestida con las galas y atractivos de la fantasía, es necesario [...] buscar en el fondo de ella el hecho histórico, el estudio moral, la doctrina política, el objeto social, la predicación de un partido o de una secta religiosa; en fin, una intención profundamente filosófica y trascendental en las sociedades modernas. La novela hoy, suele ocultar la Biblia de un nuevo apóstol, o el programa de un audaz revolucionario.¹

Con lo anterior, Altamirano muestra su pleno convencimiento de que los ideales de la Reforma se pueden poner en práctica y, al mismo tiempo, se adhiere a los modelos discursivos de los escritores europeos² de la época, que habían vislumbrado ya una nueva misión del escritor: la función social de la literatura, principalmente de la novela, que él concibe como un instrumento democratizador en el sentido cultural y como un certero vehículo ideológico, pues:

La novela es el libro de las masas. Los demás estudios desnudos del atavío de la imaginación, y mejores por eso, sin disputa, están reservados a un círculo más inteligente y más dichoso porque no tiene necesidad de fábulas y de poesía para sacar de ellas el provecho que desea. Quizás la novela está llamada a abrir el camino a las clases pobres, para que lleguen a la altura de este círculo privilegiado y se confundan con él. Quizás la novela no es más que la iniciación del pueblo en los misterios de la civilización moderna, y la instrucción gradual que se le da para el sacerdocio del porvenir.³

¹ Ignacio Manuel Altamirano, "La literatura en 1870" en *Escritos de literatura y arte*, Tomo 1, *Obras completas*, vol. XII, México: SEP, 1988, 230.

² Cuando aludo a la literatura europea, me refiero especialmente a los escritores franceses, ingleses, alemanes y españoles.

³ Altamirano, "La literatura en 1870", *Op. cit.*, 231.

Altamirano reconoce que la narrativa es uno de los medios más eficaces para difundir modelos de conducta entre los lectores; sobre todo en una sociedad que aún no estaba fortalecida ni intelectual ni espiritualmente. Y precisamente por ser él mismo un gran lector de literatura extranjera, critica acerbamente, al igual que lo habían hecho antes los españoles, la influencia “corruptora” que algunas novelas francesas ejercían en la sociedad mexicana que las leía y en los jóvenes escritores que las imitaban. Al respecto señala:

Así cuando Alejandro Dumas (hijo) escribió su *Dama de las Camelias*, que tuvo un éxito deslumbrador, la novela de mujeres perdidas, convertidas en heroínas, de sentimiento y abnegación, tuvo una alza asombrosa, y así como se puso de moda la tesis en las *entretenués*, se puso también de moda su lacrimosa epopeya, y una turba de jóvenes rapsodistas se consagró a borrajear papel y produjo una verdadera plaga de pequeñas leyendas que yacen hoy sepultadas en el olvido.⁴

En este sentido, Altamirano se declara en contra de aquellos escritores que, prefiriendo imitar los modelos europeos, parecen experimentar repugnancia por mostrar a la gente y a los paisajes mexicanos, y propone que la literatura vuelva los ojos hacia lo nacional, buscando la inspiración en su esencia y deshaciéndose de las tendencias y pretensiones extranjerizantes. Pero en esta mirada nacionalista, sugiere emplear a la literatura para educar al pueblo en los aspectos filosóficos y morales, creando al mismo tiempo su identidad como mexicanos y el orgullo por la historia de su patria. Pues señala que: “Aquí no se ha cultivado sino la novela histórica, y muy poco la de sentimiento, la verdadera novela. Para la instrucción popular, es evidentemente más útil la primera, para la belleza literaria se presta más la segunda”.⁵

⁴ Altamirano, “La literatura en 1870”, 233.

⁵ *Ibid*, 235.

Entonces, al escribir su novela, *Clemencia*, Altamirano logra la fusión de lo histórico con lo sentimental, la instrucción con la estética literaria. No obstante, está consciente de que al público, principalmente al femenino, le atraen más las historias amorosas, Tal vez por ello, casi al principio, el narrador advierte a los lectores: "Ahora comienzo mi novela, que por cierto no va a ser una novela militar, quiero decir, un libro de guerra con episodios de combates, sino una historia de sentimiento, historia íntima [...]"⁶

Y es que Altamirano era persistente en uno de sus propósitos fundamentales: emplear a la literatura como instrumento educativo y moralizador. Ya antes, en 1881, había manifestado en el prólogo a *María* que los únicos libros capaces de sobrevivir a su primera lectura son "aquellos que han hecho palpar el corazón de todos los pueblos; aquellos que envuelven bajo la forma poética y romanesca, una teoría del porvenir atrevida y grandiosa; algo, ciertamente, como un decálogo filosófico y moral".⁷

Y por supuesto será, entonces, *Clemencia*, uno de los medios idóneos para disseminar sus ideas político-liberales y sus premisas morales que educarían al pueblo y lo prepararían para formar la unidad de una nueva nación mexicana.

⁶ Altamirano, *Clemencia*, México: Porrúa, Sepan cuántos, 1983, 5.

Personajes románticos en un contexto realista

La novela de *Clemencia* aparece primero por entregas en 1869 en el periódico *El Renacimiento* del cual Altamirano era director; en ella se cristaliza su idea de que la novela debía cultivar el amor a la patria, atacar vicios y difundir la moral; es decir, revelar al pueblo de México su historia, sus paisajes y tradiciones; ser entretenimiento, pero sobre todo, enseñanza y testimonio. En *Clemencia*, podemos detectar la convicción de Altamirano acerca de que la novela: "No debía estar al servicio de doctrinas inmorales, ni pintar las malas costumbres de modo que resultaran tentadoras, debía desechar de sus páginas el realismo descarnado que conducía al hundimiento y desorganización moral de la sociedad"⁸.

Altamirano no parecía muy entusiasmado por la corriente realista que impregnaba ya las obras producidas en los países europeos. Por otra parte, era un entusiasta lector y, muchas veces, crítico de las obras producidas por el romanticismo europeo y de los demás países de habla hispana.

Las novelas sentimentales que presentaban amores no realizados estaban de moda en Hispanoamérica y *Clemencia* no fue la excepción. Al escribirla, Altamirano pareció dar respuesta a la queja que el doctor L., narrador de la historia, expresa a quienes lo escuchan: "a medida que nuestro pueblo va contagiándose con las costumbres extranjeras, el culto del sentimiento disminuye, la adoración del interés aumenta, y los grandes rasgos del corazón, que en otro

⁷ Altamirano, "*María*, novela americana por Jorge Isaacs" en *op. cit.*, Tomo 2, 192.

⁸ Enrique G. Canudas Sandoval, "La consagración de la novela" en *Viaje a la república de las letras*, Tomo I, México: CONACULTA-Universidad Juárez Autónoma de Tabasco, 2000, 147.

tiempo eran frecuentes, hoy parecen prodigiosos⁹. En otras palabras, era la misma inquietud que había embargado a Balzac en Francia: el gusto por lo material estaba eclipsando el sentimiento y el espíritu.

Así, en *Clemencia* se funden con gran maestría la historia de amor romántica y la narración histórica de algunos episodios de la Intervención Francesa. No obstante, también se percibe ya la crítica social y el costumbrismo en la descripción detallada y objetiva de Guadalajara, de su gente y de sus costumbres, además de las prolijas descripciones del paisaje mexicano. Precisamente una innovación técnica de Altamirano consiste en la perspectiva casi cinematográfica que utiliza al describir Guadalajara. Por lo anterior, no cabe duda que el realismo también matiza las vehementes notas del romanticismo en esta obra.

La trama de la novela es, sin duda, romántica. Se basa fundamentalmente en dos triángulos amorosos: el primero que se forma es el de Isabel y Clemencia, deslumbradas y enamoradas al mismo tiempo de Enrique Flores. El segundo triángulo está representado, en un vértice, por el mismo Enrique, cínico seductor de Clemencia y, en el otro vértice, por el sublime y heroico amor de Fernando que se sacrifica por ella. Ninguno de estos amores, al fin de cuentas, se puede realizar.

De igual manera, los personajes descritos en *Clemencia* presentan caracteres definidamente románticos. Los contrastes que caracterizaban al romanticismo se advierten en la creación tanto de los personajes masculinos como de los femeninos.

⁹ Altamirano, *Clemencia*, 15.

Ya en el prefacio a *Cromwell*, Víctor Hugo había disertado sobre la necesidad de incorporar “lo feo” en las obras artísticas puesto que: “como objetivo cerca de lo sublime, como medio de contraste, lo grotesco es el más rico manantial que la naturaleza ha abierto al arte”¹⁰, pero también advierte que lo grotesco no sólo se refiere a la forma física, sino que puede representar todas “las pasiones, los vicios y los crímenes; será lujurioso, rastrero, glotón, avaro, pérfido, chismoso e hipócrita”, porque “lo que llamamos feo, es un detalle de un gran conjunto que no podemos abarcar y que se armoniza no con el hombre, sino con la creación entera; por eso nos presenta sin cesar aspectos nuevos pero incompletos”.¹¹

Y es en este sentido como se constituyen los contrastes entre Fernando Valle y Enrique Flores; contrastes que se verifican no sólo en el aspecto físico, sino también en el social y moral.

Mientras que Enrique Flores exclama orgullosamente: “Yo nunca he sido romántico”¹², es indudable que la personalidad de Fernando Valle corresponde a la de un personaje del romanticismo. A la manera de *Werther*, es el hombre solitario, dotado de una profunda sensibilidad, incomprendida por la insensibilidad de los demás; sus aspiraciones amorosas y patrióticas chocan contra la presencia brutal de la realidad. Una de las citas de Hoffmann que dan pie al narrador de la novela para comenzar su relato, refleja fielmente la personalidad de Fernando: “Ningún ser puede amarme, porque nada hay en mí de simpático ni de dulce”.¹³

¹⁰ Víctor Hugo, prefacio a *Cromwell*, México: Porrúa, 1989, 21.

¹¹ *Ibid.*, 22.

¹² Altamirano, *Clemencia*, 23.

¹³ *Ibid.*, 4.

En la misma novela se alude a Fernando como un “personaje de Byron”, y es que efectivamente, como el héroe romántico que el escritor inglés introduce en la literatura, Fernando Valle es un hombre misterioso, nadie sabe a ciencia cierta su origen familiar, pareciera que en su pasado hay un terrible secreto y por lo mismo camina solitario, silencioso e inaccesible. Es hasta el final, en el momento en que conocemos su drama familiar, cuando se comprende su actuación.

Por otra parte, mientras físicamente Flores es descrito como un prototipo europeo: gallardo, buen mozo, de maneras distinguidas, cuyos ojos ejercían un fuerte dominio entre sus subalternos y que además resultaba irresistible para las mujeres, Valle es dibujado con el físico más cercano al tipo mexicano: un muchacho de la misma edad pero con “cuerpo raquítico y endeble [...] ojos pardos y regulares, nariz un poco aguileña, bigote pequeño y negro, cabellos lacios, oscuros y cortos, manos flacas y trémulas”¹⁴, pero además, diametralmente opuesto a Flores en el carácter, porque Fernando era: “taciturno, siempre sumido en profundas cavilaciones, distraído, metódico, sumiso con sus superiores [...] severo y riguroso con sus inferiores, económico, laborioso, reservado, frío”.¹⁵ y con un aspecto verdaderamente repugnante y antipático.

Como otro acentuado contraste, se encuentra el plano material en que se ubica al ambicioso y libertino Enrique, cuyas costumbres licenciosas se acercan más a la burguesía extranjera, en antítesis con el plano del ideal en que se desenvuelve Fernando, quien creía románticamente en los amores de los tiempos caballerescos caracterizados porque “mientras el guerrero luchaba por su patria y

¹⁴ *Clemencia*, 7

¹⁵ *Idem*.

por su fe, su amada le animaba a lo lejos con sus palabras de amor, y le guardaba una fidelidad que era el premio de sus penas y de su valor”¹⁶

Pero, ante todo, la gran oposición entre los dos personajes se encuentra en el patriotismo exaltado de Fernando, cuyas firmes ideas liberales le han causado inclusive el desprecio de su familia, y el carácter traidor de Enrique, capaz de vender a su patria a cambio de conseguir beneficios personales en el ejército invasor.

Los contrastes románticos se encuentran determinados principalmente por la presencia de los arquetipos femeninos que se detectan en las protagonistas. La idealización de la “mujer fatal” y de la “mujer frágil” que se había hecho presente en los artistas románticos europeos, puede percibirse también en las protagonistas de esta novela.

Isabel es descrita como la personificación de una virgen prerrafaelita: “hermosa como un ángel. Rubia, de grandes ojos azules, de tez blanca y sonrosada, y alta y esbelta como un junco, esta joven era una aparición celestial”.¹⁷ Por lo mismo, Isabel representaba para su primo “un ángel que encerraba en su alma todos los consuelos, todas las esperanzas que podían cambiar el aspecto de su vida solitaria y triste”.¹⁸ Sin embargo, el personaje que presenta mayor fuerza tanto en su tratamiento psicológico, como en el papel que desempeña en la novela, es Clemencia. Una joven tan hermosa como Isabel, pero con una belleza distinta, de esas beldades que conducen al hombre al abismo, porque además, como una reminiscencia del exotismo francés, la figura de

¹⁶ *Clemencia.*, 47.

¹⁷ *Ibid.*, 16.

Clemencia nos remite al tipo oriental, pues tenía “el más lindo semblante que hubiera podido soñar un poeta musulmán”.¹⁹

En Clemencia se reúnen todos los funestos atractivos físicos con los que artistas románticos europeos habían caracterizado a la mujer fatal: su piel es blanca, pero sus cabellos y sus ojos son negros. Desde el primer momento en que Fernando Valle se encuentra con su mirada, vislumbra en ella el presagio de su destino:

Evidentemente en los ojos negros y lánguidos de aquella hermosura terrible había algo más que el brillo de la languidez. Había un agüero, quién sabe si feliz o desgraciado; y sea que tengamos todos una sibila en el alma que nos hace sentir la influencia que ejercerá en nuestro destino la persona a quien vemos por primera vez, o sea que Valle, poco acostumbrado a acercarse a las mujeres bellas, se encontrase turbado y confuso, el hecho es que se estremeció visiblemente y que tuvo una sensación de miedo y de dolor.²⁰

Por otra parte, mientras Isabel es descrita como una inglesa, Clemencia es “morena y pálida como una española”, y si recordamos, también Merimée había encontrado en los rasgos españoles la imagen de la mujer fatal. Su personaje, Carmen, también era, igual que Clemencia, el ideal del sensualismo exótico vinculado a la fatalidad. No en vano, Altamirano acentúa los contrastes entre Isabel, la joven virginal, y la belleza funesta de Clemencia.

La boca encarnada de la primera sonreía, con una sonrisa de ángel. La boca sensual de la segunda tenía la sonrisa de las huríes, sonrisa en que se adivinan el desmayo y la sed. El cuello de alabastro de la rubia se inclinaba como el de una virgen orando. El cuello de la morena se erguía como el de una reina.²¹

¹⁸ *Clemencia*, 20

¹⁹ *Ibid.*, 18.

²⁰ *Idem.*

²¹ *Ibid.*, 19

Los mitos que configuran el arquetipo de Clemencia

Ya en el primer capítulo hablamos de los mitos, de la representación simbólica que se registra en el inconsciente colectivo y que deriva en la conformación de arquetipos. Decíamos también que fue con el romanticismo europeo cuando estos mitos que registran arquetipos opuestos en la visualización de la imagen femenina, tuvieron gran difusión, especialmente en la pintura y la literatura. Luego entonces, no es de extrañar que Altamirano, hombre culto y gran conocedor de la cultura europea, haya recibido la influencia del romanticismo en la concepción de sus personajes femeninos. De ahí la dualidad que existe entre la virginal presencia de Isabel y la sensual belleza de su amiga.

Porque en el personaje Clemencia se encuentran visibles indicios que relacionan su imagen con los mitos que han originado el arquetipo de la “mujer fatal”. Clemencia representa la carne, la sensualidad, el erotismo. Es capaz de mentir y de fingir a Fernando Valle un amor que no siente, a la manera de Judith y de Dalila, con tal de lograr sus planes; de hechizar con sus encantos, doblegando la voluntad del varón, igual que lo hiciera Circe. Su carácter es rebelde y apasionado como Salomé, pero también es hermosa, seductora, orgullosa y dominadora como Cleopatra. El mismo Enrique Flores lo descubre:

¡Cuán dichoso va usted a ser, Fernando! Usted, naturaleza casta, soñadora y triste, encontrándose de repente a las puertas de un paraíso oriental, guiado por una hurí que lo devora con la mirada de sus ojos negros, que le embriega con su aliento de rosa, que le va a matar con sus caricias de fuego [...] Esa mujer es Cleopatra y no Julieta.²²

²² *Clemencia*, 36.

Y aun cuando Fernando, como buen héroe romántico, creía en el amor y en la sinceridad de las mujeres, Enrique, en cambio, las concibe a todas como mujeres fatales a quienes es peligroso entregar el verdadero amor: “—Si yo hubiese conservado un ápice de ese sentimentalismo anticuado, el libro de mis aventuras estaría en blanco como el de usted. Habría dado con la primera Dalila de las que andan por ahí, y a esta hora, tonsurado y miserable, habría compuesto mis endechas de dolor”.²³

Es, precisamente, la conducta “donjuanesca” de Enrique Flores, el escudo que esgrime para no ser dañado por una mujer, pues en todas ellas encuentra el peligro de encontrarse con la mítica Dalila: “—Todas, Fernando, Todas. No lo son por maldad, lo son por naturaleza, inocentemente, sin saber lo que hacen, tal vez sin quererlo; pero el hecho es que aun amando acaban con las fuerzas de un hombre, lo enervan y lo entregan a los furores del destino, desarmado, impotente”.²⁴

Y bajo este concepto es como finalmente se presenta Clemencia. Ella es la hermosa, cruel y mentirosa Dalila que desarma con su fingida pasión a Fernando, el valiente militar, para dejarlo inerme después, solo, en el cumplimiento de su inmolación. Al final de cuentas, para Fernando Valle, el haber conocido a Clemencia fue como haber encontrado a la mítica Pandora, generadora de todas las calamidades.

²³ *Clemencia*, 24.

²⁴ *Idem*.

Son varios los mitos que confluyen en la figura de la mujer fatal; uno de los más arraigados en la religión católica es el de Eva, y éste también se encuentra en la novela asociado a Clemencia en su carácter de seducción:

Clemencia conocía a fondo el arte de mirar y de sonreír, sus ojos sabían languidecer como fatigados por la pasión, y mirando así, trastornaban el alma del pobre joven; su boca, sobre todo, tenía ese no sé qué irresistible que sólo las coquetas de buen tono saben usar, la sonrisa de Eva, infantil y cariñosa, el temblor de labios como si la emoción los agitara, y luego, aquellos labios rojos y sensuales, aquellos dientes de una blancura deslumbrante, aquellos suspiros que parecían arrancados a un pecho próximo a estallar, aquel acento turbado y a veces cortado y brusco... Todo aquello era nuevo, era sorprendente para Fernando, que no conocía a la mujer sino de lejos.²⁵

Y efectivamente, Clemencia logra subyugar a Fernando, despertando en su alma romántica una pasión tan poderosa que lo llevará a sacrificar su vida. Morir de amor o por amor es una de las premisas del romanticismo. Esto se conjuga con el temperamento de Clemencia que también es romántico, así que su carácter fuerte y voluntarioso, la impele a buscar un amor extraordinario, indudablemente heroico y fatal:

Me siento capaz de amar toda mi vida a un mártir que hubiera perecido en un cadalso, y de convertir su memoria en un culto perpetuo [...] Se me figura que un proscrito, perseguido por todo el mundo, un mártir, un hombre que subiera al cadalso por su fe y por su causa, abandonado de todos, hasta del cielo...ese sería el hombre al que yo amase [...] no sé lo que quiero precisamente; pero quiero la desgracia, y la desgracia emanada de un grande rasgo del corazón.²⁶

“A Fernando, sí, yo soy quien le mata” exclamó Clemencia cuando se enteró de la verdad: Su amante, Enrique Flores, era el traidor a la patria y ella había despreciado e insultado a Fernando por salvarlo. Ahora, el joven romántico, seducido y engañado por ella, en un nobilísimo acto de amor, había ocupado el lugar de Enrique en la prisión e iba a ser fusilado. De esta manera, su imagen de mujer fatal que seduce, engaña y lleva al hombre a la perdición queda plenamente

configurada. El mismo Fernando Valle, en sus últimos momentos de prisión, lo reconoce y se lo explica al doctor:

Ella fue la causa; me miraba de una manera que me engañó; creí que podría llegar a quererme, quizá por una originalidad de su carácter, o quizá porque adivinara que yo tenía un corazón sensible y bueno. Pero fue un error mío, que no conocía sino cuando ya estaba perdido y ciegamente enamorado.²⁷

Y es que a pesar de que el amor y el patriotismo son los dos sentimientos más fuertes que sostienen la historia, presenciamos cómo Fernando Valle sacrifica por Clemencia hasta sus más grandes ideales. Él había soñado con sucumbir sirviendo a la patria y, en cambio, morirá por salvar a un traidor. El funesto amor de Clemencia parece haber prevalecido sobre el amor patrio.

No obstante, no podemos olvidar que Altamirano se había propuesto la misión de educar al pueblo a través de la literatura; y en este sentido podemos detectar varios elementos que son empleados como herramientas didácticas para ilustrar cultural y moralmente a los lectores. En este caso, principalmente a su público femenino.

²⁵ *Clemencia*, 40.

²⁶ *Ibid.*, 50.

²⁷ *Ibid.*, 88

El castigo de la mujer fatal como prescripción moral

Son varios los fines didácticos que Altamirano parece perseguir con la publicación de *Clemencia*. Por un lado, encontramos el de la identidad nacional, al dar a conocer algunos sucesos de la Intervención Francesa, propiciando la admiración por la historia nacional y la identificación de los lectores con el sentimiento patriótico. Pero además, subyace dentro de esta visión, la crítica hacia las tendencias afrancesadas y antinacionalistas de la burguesía mexicana.

En la novela podemos detectar la asociación de Clemencia con lo extranjero en aspectos como la abundancia de los calificativos de “sultana”, “hurí”, “pálida española” y la descripción que hace de la casa de Clemencia y de sus costumbres europeas, que parecen relacionarse con su conducta caprichosa y coqueta:

Clemencia, prosiguiendo sus imitaciones del extranjero, había dispuesto que inmediatamente después de despojado el árbol de sus adornos, el primer valse que se bailase fuese como el valse de medianoche en el último día del año, el baile de los amantes [...] en todo esto tenía una mira enteramente personal y suya, y poco se cuidaba de los demás.²⁸

Y en este sentido, pareciera que Clemencia —deslumbrada por la belleza y la gallardía de Enrique Flores que, además, poseía todo el tipo europeo — también simboliza la patria, los veleidosos mexicanos que se habían dejado seducir por los refinamientos franceses y la ilusión de un imperio. El engaño de que es objeto resulta bastante ilustrativo: el verdadero amor, los sentimientos

²⁸ *Clemencia*, 55.

sinceros, no se encuentran en el prototipo extranjero sino en Fernando Valle, el mestizo, el verdadero patriota.

Y en este aspecto, también el personaje de Fernando representa el reconocimiento de las cualidades éticas e intelectuales del mestizo que lo elevan a posiciones militares importantes. Es decir, se percibe la propuesta del ascenso social basado en los méritos propios del individuo y no en sus orígenes familiares.²⁹

En *Clemencia* también podemos encontrar toda una doctrina moral en la conducta de las dos mujeres: Isabel se presenta siempre fiel a su imagen de mujer ángel; cuando su virginidad es amenazada por la seducción de Enrique, ella exclama: "Mi honra antes que mi dicha, antes que mi vida! Ese es hoy el grito de mi conciencia" y efectivamente, en su tránsito por la novela, su moralidad resulta incólume a pesar del dolor que experimenta por perder al hombre que ya ama intensamente. He aquí una conducta modelo para las jóvenes lectoras de la novela.

Paralelamente, Isabel proyecta su personalidad de mujer frágil en su carácter: valiente para defender su honor, pero incapaz de tomar la iniciativa en la resolución de problemas, de manera que, cuando Flores es aprehendido, Isabel, a pesar de amarlo: "se contentaba con llorar y rezar" en contraste, "Clemencia trabajaba con energía. La una invocaba al cielo llena de esperanza; la otra, sin

²⁹ Al respecto, recordemos que ya Stendhal, en *Rojo y negro*, a través de su personaje Julián Sorel, había planteado esta propuesta democratizadora de permitir la incorporación de jóvenes talentosos a las capas más altas de la sociedad para nutrirlos intelectualmente.

desesperar de la protección divina, contaba con su fortuna, con su belleza y con el prestigio de su padre".³⁰

Pero sobre todo, la imagen de Clemencia es la que representa una advertencia, una lección moral que lleva implícita una prescripción normativa para la conducta femenina. En ella se encuentra representada la mujer fatal, sí, pero la religión católica que prevalece en la sociedad mexicana del siglo XIX, no podía permitir que una mujer de esta naturaleza quedara sin castigo y Altamirano lo sabía. De esta manera, en su pensamiento sustancialmente liberal y anticlerical se revela un auténtico catolicismo al redimir a su personaje por medio del más sincero arrepentimiento. Porque Clemencia, la sultana, cuya belleza se asocia con el paganismo, se transfigura en la imagen de María Magdalena, la bíblica pecadora arrepentida que pide perdón:

La apasionada hija de Jalisco, cuyos sentimientos se desbordaban luego de su corazón y no podían permanecer disimulados un momento, había procurado inútilmente penetrar en la prisión de Fernando para pedirle perdón de rodillas y asegurarle que le admiraba hoy, y que quizás le amaba ya tanto como el día anterior [...] ¿Acaso Clemencia era la primera mujer que se abrazaba al cadalso de un ser querido? Desde el Gólgota, desde antes, ha habido mujeres santas que han perfumado con sus lágrimas el pie del patíbulo en que han expirado los mártires.³¹

En este sentido, la figura de Clemencia se engrandece al elevar sus sentimientos patrióticos por encima del amor a Enrique Flores. Al saberlo traidor a la patria, sus sentimientos se transforman. No obstante, es demasiado tarde y el destino de Clemencia, predestinada ya por su nombre, es obtener la redención no sólo a través del arrepentimiento, sino también con la penitencia, con el castigo. Por eso el doctor L relata: "En cuanto a Clemencia, la hermosa, la coqueta, la sultana, la

³⁰ *Clemencia*, 77

³¹ *Ibid.*, 89

mujer de las grandes pasiones, pudieron ustedes conocerla el año pasado. Era hermana de la Caridad en la Casa Central; allí la visité; pero ¡cuán mudada estaba! Hermosa todavía, pero con una palidez de muerta”.³²

Y es el castigo en el sentido de sacrificar no sólo su belleza, sino también su dimensión carnal, su sensualidad y su carácter de mujer independiente. A la antaño altanera joven, deslumbrada por las bellas apariencias y lo utilitario, sólo le queda el refugio de la religión y la esperanza de la muerte. Ha sacrificado su preciado mundo material para incorporarse al mundo metafísico:

Poco me falta que sufrir, doctor —me dijo— esto se va acabando. Y mostrándome un pequeño relicario oculto debajo de su hábito —He aquí lo que me queda —me dijo— un hábito que me consagra a los que sufren, y esto que me consagra a la muerte...¿Sabe usted?...son sus cabellos...espero que él me haya perdonado desde el cielo.³³

Posiblemente también como castigo, la última alusión a Clemencia es que “partió para Francia”, lo cual lleva implícita, en cierta forma, la idea del destierro ¿Significa también el castigo de Eva, con el agravante de la soledad? Porque recordemos que Guadalajara es descrita como un oasis en el desierto, como una ciudad bíblica y como un jardín exuberante. José Gomáriz lo explica de esta manera: “Guadalajara es la patria ideal; Clemencia, un oasis en el desierto de Jalisco, es decir, reflejo e inversión del cielo sobre el agua, espejismo del ‘paraíso’, vergel de frutos y flores. La nación está simbolizada por un jardín, una representación de la naturaleza [...]”³⁴

Y Clemencia parece ya no pertenecer ahí. En lugar de esto, parte hacia Francia, país que en la mentalidad de muchos mexicanos, tomando en cuenta la

³² *Clemencia*, 91

³³ *Idem*.

reciente invasión, aún era considerado como "el enemigo". En consecuencia, ¿es castigo también por haber entregado su amor a Enrique, prototipo del extranjero, prefiriéndolo por encima del mexicano? ¿Simboliza Clemencia, en su asociación con la patria, los grupos de mexicanos partidarios de la monarquía que tuvieron que huir de México después del restablecimiento de la República? De cualquier manera, no cabe duda que el final de Clemencia representa una lección insoslayable sobre moral y patriotismo.

En general, podríamos decir que para Altamirano el gran desacierto de Clemencia es haberse dejado engañar por las apariencias. Y esto, en la novela se concibe como una característica propia de las mujeres pues, de acuerdo con el narrador, tanto ella como Isabel: "juzgaban como juzgan casi todas las mujeres, por elevadas que sean, y eso en virtud de su organización especial. Aman lo bello y lo buscan antes en la materia que en el alma. Hay algo de sensual en su manera de ver las cosas".³⁵ Por lo tanto, esa seducción por la belleza exterior, por no buscar la verdadera belleza en el alma, debe tener terribles consecuencias. Porque en la misma novela se enuncia a las lectoras una especie de código para el verdadero amor, que el doctor L. considera como: "Esa facultad que, como el verdadero talento, es un privilegio, y consiste en saber amar bien y cumplidamente, con ternura, con lealtad, sin interés, sin miras bastardas, sino en virtud de un sentimiento tan exaltado como puro".³⁶

Entonces, la imagen de Clemencia, concebida como la mujer fatal, causante de desgracias, como la mexicana que, simbolizando la patria, se dejó

³⁴ José Gomáriz, "Nación, sexualidad y poder en Clemencia de Ignacio Manuel Altamirano", en revista *Literatura Mexicana*, XII. 2, 2001, 56.

seducir por lo extranjero, como la joven que descubrió demasiado tarde ese amor exaltado y puro, y que necesitó del arrepentimiento después de provocar una tragedia, resulta idónea para transmitir la moral tradicional sobre la conducta femenina y la lealtad a la patria. Porque, como lo menciona Fridhelm Schmidt, Altamirano: “Se pronuncia a favor de un Romanticismo social comprometido y conforme a la ideología liberal, pero no acepta los comienzos de la emancipación de la mujer y del feminismo conectados a esta tendencia”.³⁷

Y es que en el personaje de Clemencia se prefigura ya una nueva concepción de la mujer en la literatura. De los dos personajes femeninos que aparecen en la novela, es ella quien presenta mayor profundidad psicológica; aun cuando sus características primarias son las de la mujer fatal, en ella se puede detectar un mayor grado de inteligencia, de cultura y de autonomía, además de persistencia para lograr lo que se propone.

Clemencia se sale del esquema pasivo, tradicional de la mujer de su época; ella es rebelde, tiene iniciativa, metas definidas y decisiones firmes. Estos rasgos de carácter la proyectan, sin duda, como la iniciadora en el proceso de desmitificación de los personajes femeninos que tendrá lugar en la literatura del siglo XX. Pero en la segunda mitad del siglo XIX, estos modelos de conducta femenina no tenían gran aprobación entre muchos intelectuales y la sociedad mexicana. De ahí que en la lectura de *Clemencia* se pueda deducir que:

³⁵ *Clemencia*, 19.

³⁶ *Ibid.*, 14.

³⁷ Fridhelm Schmidt, “Amor y nación en las novelas de Ignacio Manuel Altamirano” en revista *Literatura Mexicana* X.1-2 1999, 110.

Altamirano no acepta la rebelión individual que condena como *libertinaje* pues ella conduce al ateísmo, a la destrucción de los sentimientos amorosos y de la armonía entre los géneros, y pone en peligro el proceso de consolidación de una sociedad que recientemente ha logrado su independencia política. En suma, se puede decir que retoma ciertas ideas del Romanticismo europeo siempre y cuando éstas puedan ser asimiladas a su ideario político y a sus fines ideológicos.³⁸

Porque, efectivamente, no cabe duda que en el entramado literario de esta novela se cumple visiblemente el carácter prescriptivo de la literatura en la propuesta ideológica, ética y social de Ignacio Manuel Altamirano. El propósito de instruir a la sociedad en la historia nacional, se encuentra imbricado con la doctrina ética basada en los principios de honradez, decencia y sinceridad, pero sobre todo, de lealtad en el sentimiento amoroso y en el patriótico.

³⁸ Schmidt, 111.

CAPÍTULO 4

EL ARQUETIPO DE LA MUJER FRÁGIL EN *ANGELINA*

Rafael Delgado: la literatura como instrumento educativo y orientación ética

La actividad literaria de Rafael Delgado (1853-1914) fue variada. Su talento creativo le permitió abordar tanto la poesía como el drama y la narrativa, aunque es en este último género donde mayor reconocimiento ha tenido, pues son sus cuatro novelas las que le han otorgado el mérito de ser considerado como uno de los grandes novelistas mexicanos: *La Calandria*, publicada en forma de folletín en la *Revista Nacional de Letras y Ciencias* en 1890, *Angelina*, publicada en 1893, *Los parientes ricos* que, entre 1901 y 1902, también se da a conocer primero como folletín en el *Semanario Literario Ilustrado*, e *Historia vulgar*, la novela más corta, que se publica en 1904. Casi todas ellas son relatos sentimentales en las que se perciben fuertemente los tintes realistas.

Las cuatro novelas presentan argumentos sencillos y, empleando un lenguaje fluido, salpicado, cuando se necesita, lo mismo de regionalismos que de palabras cultas, describen con gran detalle la forma de vida de la provincia mexicana. Pero además, poseen un denominador común: los escenarios principales son ciudades del estado Veracruz. Una es Córdoba, lugar de origen del autor, y la otra es Orizaba, la ciudad más cercana y que fue precisamente el lugar donde vivió y murió. En general, diríase que el autor aplica en sus novelas su concepción particular sobre el género:

La pintura de los caracteres, el desarrollo de las pasiones, la presentación de éstas en sus mil manifestaciones diversas, el proceso de los acontecimientos en serie lógica, el conocimiento profundo de la vivacidad del pensamiento, de todos los resortes de la voluntad, el cuadro exacto de la Naturaleza y la visión exacta de ésta, son los únicos cimientos sólidos de la buena novela.¹

¹ Rafael Delgado "La novela" en *Estudios sobre la novela mexicana. La crítica literaria en México*, edición y prólogo de Emmanuel Carballo, México: UNAM-Universidad de Colima, 1988, 133.

La educación de Rafael Delgado que, a diferencia de Altamirano, proviene de una familia de holgada posición económica, “conservadores y santanistas, burgueses, muy católicos y rectos, de costumbres sencillas y patriarcales”², y cuyo abuelo materno había sido un español que “amasó una gran fortuna gracias a su diligencia constante”, se efectúa en colegios privados y religiosos.

A los doce años es enviado a estudiar a la ciudad de México en el Colegio de Infantes de la Colegiata de Guadalupe, pero los acontecimientos políticos que se registran con la caída del imperio de Maximiliano, lo obligan a interrumpir sus estudios y regresar a su estado natal. Ahí, en la ciudad de Orizaba, culminó sus estudios preparatorios y su carrera de profesor en el Colegio Nacional, donde poco después figuraría como catedrático. Su interés pedagógico lo llevaría también, en 1901, a dar cátedra en el Colegio Preparatorio de la ciudad de Xalapa.

Dentro de las distinciones que mereció su destacada actividad de profesor de Literatura, crítico literario, poeta y narrador están haber sido nombrado en 1892 miembro de la Academia Mexicana Correspondiente de la Española; en 1910, Rector del Colegio Preparatorio de Orizaba, —año en que publica una interesante obra didáctica que titula *Lecciones de geografía histórica*— y en 1913, invitado por don José López-Portillo y Rojas, en ese entonces gobernador de Jalisco, fue nombrado director general de educación en ese estado. Cargo que desempeñó paralelamente al de profesor en el Liceo de Varones en la ciudad de Guadalajara.

A Delgado le tocó vivir una juventud enmarcada por acontecimientos políticos trascendentales para el país. En 1871 Porfirio Díaz se había levantado

contra Benito Juárez, aun cuando su ambición de poder sólo se vería realizada hasta después de que Sebastián Lerdo de Tejada ocupara la silla presidencial, a la muerte de Juárez. Y desde 1877 hasta 1910, cuatro años antes de la muerte de Delgado, la dictadura de Díaz sería el escenario donde se desarrollaría la vida del país, bajo las premisas de orden y progreso. Ideas que ya habían constituido el anhelo de los pensadores liberales de la Reforma y que se vieron reforzadas por la introducción de la corriente positivista en el pensamiento mexicano, de la cual Gabino Barreda se convirtió en pionero. Aparente orden y progreso que permitió justificar la forma de gobierno en la que viviría Delgado durante más de treinta años.

En general, puede decirse que la carrera pedagógica y la producción literaria de Delgado no tuvieron grandes interrupciones, salvo una corta estancia de cuatro años en la ciudad de México, donde trabaja como empleado en las oficinas de una compañía minera, aunque asiste regularmente a las sesiones de la Academia Mexicana Correspondiente de la Española y lee varias conferencias en el Liceo Altamirano. Al parecer, la vida citadina no parece agradaarle y prefiere regresar a Orizaba, donde continúa con su labor docente y creativa.

La actividad literaria de Delgado es, en cierta forma, callada, muy alejada de la vida social, de la crítica y de las feroces discusiones políticas que caracterizaban a los intelectuales de la época. Joaquina Navarro lo describe de la siguiente manera: "Delgado es el profesor que rehuye toda actividad que lo aleje de su mesa de trabajo y de sus clases, es un temperamento más dado a la

² María Guadalupe García Barragán, prólogo a *Rafael Delgado. Obras*, México, UNAM, 1986, p. VI.

observación que al combate y más dispuesto a la reflexión recogida que al antagonismo exteriorizado”.³

Y efectivamente, sus características más acentuadas fueron su sensibilidad, su amor a la docencia y su imagen de hombre solitario cuyos últimos años pasa casi recluso en su casa de Orizaba. Fuera de sus cuatro novelas, su producción literaria no es muy conocida; sus incipientes creaciones dramáticas se comienzan a conocer en 1879, y es en 1881, al ingresar como miembro de la erudita Sociedad Sánchez Oropeza, en cuyas veladas lee sus más recientes trabajos literarios, cuando sus poemas y sus cuentos se empiezan a publicar en el *Boletín* patrocinado por la misma Sociedad. Aunque después colaboró en publicaciones tan importantes como la *Revista Azul*, *El Tiempo*, *El País*, *El Renacimiento*, la *Revista Moderna*, y el *Semanario Mexicano Ilustrado*.

A pesar de que la mayor parte de su vida se circunscribió al espacio veracruzano, Delgado poseía una sólida y vasta erudición: podía leer obras en latín, inglés, francés e italiano, y conocía desde los autores clásicos, hasta los románticos, realistas y naturalistas. Su amplia cultura y sus conocimientos profundos sobre lenguas y literaturas extranjeras se reflejará en su producción literaria— donde además de diversas relaciones intertextuales, emplea un lenguaje fluido, claro, preciso y equilibrado—, no obstante, se inclina por la gente y los paisajes regionales para recrearlos en sus novelas.

Rafael Delgado prefiere atender los problemas sociales de su época y de su localidad, imprimiéndoles un valor artístico que les permita trascender los límites de lo nacional y, al mismo tiempo, aunque no con la intención deliberada de

³ Joaquina Navarro, *La novela realista mexicana*, México, Universidad Autónoma de Tlaxcala, 1992, 87.

Altamirano, ni con el mismo denuedo, en forma indirecta persigue que sus temas contribuyan a la educación de la sociedad.

Y es que en la concepción de Rafael Delgado, la novela “tiene por objeto entretener y divertir por manera artística; esto es, realizando belleza y sin exclusivo espíritu docente; el arte del novelista lleva en sí mismo su propia finalidad y aunque, sin duda alguna, enseña su doctrina, esto resulta por accidente y sin premeditación ni intención del autor”.⁴

Teoría que más adelante complementa diciendo que: “La novela enseña, pero no debe enseñar por sistema, porque esto debilita su carácter esencial; sino indirectamente, procediendo por los caminos que le señale un honrado propósito y un alto designio”.⁵

De acuerdo con lo anterior, nos podemos explicar que si en el México de las últimas décadas del siglo XIX, la sociedad burguesa veía con inquietud las consecuencias que la Reforma traería a una estructura social basada en el catolicismo, es lógico que Rafael Delgado, proveniente de la tradicionalista clase media alta (aun cuando su familia había perdido su fortuna), vislumbraba también que la nueva legislación contra el clero, las reformas en la educación y los cambios en la administración civil que afectaban directamente a la formación de familias por medio de vínculos religiosos, se constituían como una amenaza destructora del espíritu de esta sociedad.

De ahí su preocupación por abordar los conflictos que presenta en sus novelas desde un punto de vista ético, pues a pesar de que Porfirio Díaz cuando toma el

⁴ Rafael Delgado, “La novela” en *Op. cit.*, 134.

⁵ *Ibid.*, 139.

poder restablece, en parte, la fuerza que poseía esta sociedad tradicional, en ella se encuentran ya mezclados muchos intereses que eran ajenos a sus principios. Esta inconformidad y preocupación por las consecuencias sociales de las Leyes de Reforma, aparece en *Angelina*, cuando, refiriéndose a la Constitución de 1957, el Padre Solís explica: “—¡Joven, ¡Joven —prorrumpía en tono de sermón—. Esta Constitución que usted pone por las nubes, no ha sido hecha de acuerdo con las necesidades del país. Hago punto omiso de cuanto hay en ella contra la religión. Pugna contra nuestras costumbres. Nuestro pueblo no está educado para esas libertades”.⁶

En congruencia con lo anterior, haciendo gala de sutil ironía, Delgado presenta también en su narrativa los vicios de una sociedad anticuada y tradicionalista, junto a los defectos que conllevaban las ideas liberales mal entendidas y las inciertas condiciones que brindaba la afrancesada sociedad porfirista. Es decir, presenta en conjunto las inquietudes y defectos de la vida mexicana en la época de la dictadura y, precisamente porque: “La sociedad de provincia que a fines de siglo sirve de fondo a los libros de Delgado aparece anticuada, inactiva y desorientada”⁷, el escritor se preocupa por brindar en sus novelas una orientación ética, acompañada por un cierto afán de concientizar a sus lectores sobre la importancia que tiene la instrucción y la cultura de una sociedad.

Así, en *Angelina*, nos presenta al viejo maestro don Román, que además de poseer una sólida educación humanística, se constituye en símbolo de la

⁶ Rafael Delgado, *Angelina*, México: Porrúa, Colección de Escritores Mexicanos, 1978, 103.

⁷ Joaquina Navarro, *Op. cit.*, 114.

educación tradicional, pedagogía de la cual Delgado parecía ser partidario. De manera que pone en labios de su maestro una acerba crítica contra las nuevas propuestas educativas:

¡Qué hemos de hacer! Hijo mío, nadie quiere que sus hijos aprendan el latín. ¡Tú dirás! ¡El latín que es la llave de las ciencias! [...] dicen que estoy atrasado; que mi manera de enseñar es anacrónica ¿has oído? ¿anacrónica? Eso lo dicen los pedantes de hoy en día y todo porque mascullan el francés [...] ¿a que no se ponen delante de mí, y abren el Tácito o el Terencio, y traducen el pasaje que yo les señale? Pero eso sí, sin que se ayuden de versiones francesas.⁸

Por otra parte, en las reflexiones de Rodolfo, el protagonista de *Angelina* que mira su vida retrospectivamente, podemos apreciar también la preocupación por las nuevas generaciones que a través del tiempo han ido perdiendo su riqueza espiritual para otorgar mayor importancia a la superficialidad y a los intereses materiales:

¡Romanticismo! ¡Locura!, exclamarán muchos al leer estas páginas. ¡Idealismo!, dirán los desengañados, los hijos de esta generación egoísta y sensual. Pero aquellos que hace cinco lustros eran jóvenes, esos dirán que los mozos de entonces eran más felices que los de ahora; que aquella juventud aparentemente melancólica, plañidera y sentimental, valía más por la pureza del sentimiento y la hidalguía del corazón que ésta de los actuales tiempos, tan alegre al parecer, y en realidad tan triste y desolada, precozmente envejecida y prematuramente codiciosa.⁹

No podríamos decir que Delgado ejerce una actividad cultural y educativa a la manera de Altamirano, pero sí podemos detectar la intención pedagógica y ética que aparece en *Angelina*, donde el mismo narrador confiesa “He dado en creer que su lectura será provechosa para la actual generación”¹⁰, y nos presenta revestidos de admiración a los personajes instruidos, además de una actividad docente impregnada de abnegación y de grandeza, junto a la exaltación de los

⁸ Delgado, *Angelina*, 63.

⁹ *Ibid.*, 233.

¹⁰ *Ibid.*, 119.

valores morales que poseen algunos de los habitantes de Villaverde. Y es que como él mismo lo afirma:

Mucho se ha dicho de la moralidad en la novela. Conviene apuntar aquí que la moralidad en el arte del novelista radica en la propia honradez del novelador. Quien falto de sentido moral predique doctrinas inmorales o se complazca en pintar las malas costumbres de modo que resulten tentadoras, merecerá la censura de las gentes honradas y ejercerá fatal influjo en sus lectores; mas es preciso consignar aquí, que si los novelistas inmorales influyen perniciosamente en el público, también éste cuando es inmoral, influye en los autores, corrompiéndolos.¹¹

Entonces pudiéramos decir que junto a la concepción de la novela como mero divertimento y gozo estético, se sobrepone en Rafael Delgado la función social de la literatura que trata indirectamente de educar al pueblo y de orientarlo moralmente.

Angelina y sus caracteres romántico-realistas

El argumento de *Angelina* es sencillo; un conflicto emocional es el nudo de la acción. Conflicto visualizado como una experiencia romántica juvenil que marca la vida de los protagonistas: Rodolfo y Angelina. El primero, una especie de *alter ego* de Rafael Delgado, es el que narra una historia ocurrida casi veinte años atrás, como un suceso autobiográfico. Narración en la que alternan su voz de hombre maduro que analiza los acontecimientos a la distancia, con la voz del joven que, en el momento en que protagonizó la historia, la narra directamente:

Rodolfo es un muchacho de carácter romántico, huérfano, protegido desde la niñez por dos tías solteras de clase media, que regresa a Villaverde, su

¹¹ Delgado, "La novela", en *Op. cit.*, 139.

pueblo natal, después de haber culminado sus estudios de bachiller en la capital de la República y que se encuentra con el terrible desengaño de la pobreza en que se han hundido las dos ancianas por sostener sus estudios. Asume su responsabilidad y, frustrando sus deseos de regresar a la ciudad de México para continuar sus estudios universitarios, empieza a trabajar como amanuense, primero, y como administrador de una hacienda, después.

Angelina, por su parte, es una joven huérfana, ingenua y bella, recogida por un sacerdote que, viéndose precisado a desempeñar su ministerio en un pueblo alejado, enclavado en la montaña, deja a la joven en casa de las tías de Rodolfo para que las atienda y las cuide. Cuando ambos se conocen surge un amor inocente y puro.

No obstante, cuando Rodolfo conoce a Gabriela, la hermosa y distinguida hija del dueño de la hacienda donde trabaja, duda de sus sentimientos por Angelina, quien se ha visto en la necesidad de ir a vivir con su anciano protector en la pequeña iglesia de la montaña, con el fin de atenderlo. Accidentalmente la joven se entera de las murmuraciones que corren en el pueblo sobre un supuesto romance entre Rodolfo y Gabriela y, habiendo percibido anteriormente ya la admiración que el muchacho sentía por la bella y adinerada señorita, reconoce que las diferencias sociales y culturales, agravadas por su estigma de ser hija ilegítima son situaciones que la vuelven "inconveniente" para Rodolfo. Entonces decide sacrificar su amor e ingresar a un convento.

A pesar de ser una historia llena de romanticismo, los matices realistas se pueden percibir en la acuciosa descripción de los detalles accesorios, y en la animación que se les confiere para mantener el interés en el tema central. Los

incidentes cotidianos, la vida del pueblo, los caracteres de sus habitantes y el paisaje, se representan con una maestría artística que va más allá del mero costumbrismo.

Porque, de acuerdo con la crítica, el mayor valor literario de la producción narrativa de Rafael Delgado radica en su parte descriptiva. La pintura que hace de las ciudades de Córdoba (Villaverde) y Orizaba (Pluviosilla), así como de las regiones montañosas de sus alrededores es precisa, detallada y, al mismo tiempo, sugestiva, dando pauta a que la imaginación del lector contribuya a terminarla. Delgado posee la habilidad artística para describir justo lo que se necesita para formar la imagen; por esto sus descripciones no siempre se refieren a las estructuras materiales o físicas. A veces, sólo le basta describir el ambiente de un lugar y las costumbres de sus habitantes para representarlo o, viceversa, se sirve de la descripción detallada de interiores para dar idea sobre la situación social y la personalidad de quienes los habitan o laboran ahí.

Las descripciones donde se detecta mayor recreación son las que hace del campo, de la naturaleza y de su gran variedad de flora que él, buen conocedor de botánica, describe siempre a detalle. En este aspecto se le ha encontrado gran influencia del escritor español José María Pereda y su novela *Peñas arriba*. Aunque empleando tintes más suaves, al igual que él se ve más atraído por la descripción de su región y por problemas más de tipo humano que social. Delgado, principalmente plantea temas de valores universales. En *Angelina*, tienen gran relevancia los valores concernientes a la castidad, el deber, la honestidad, la resignación y el sacrificio.

En este sentido, puede decirse que Delgado llevó a cabo con éxito las ideas de Altamirano: incorporó a la literatura la naturaleza y el ambiente de México, conjugándolos con la proyección de los valores educativos y éticos, de manera que ésta se constituyera en una expresión particular del país.

En *Angelina*, la belleza inconmensurable de la campiña de Villaverde es el marco de las caminatas de Rodolfo. Y aquí se presenta el rasgo romántico de subordinar la naturaleza a los estados de ánimo. Pero, sobre todo, podemos percibir la idealización del campo como fuente de salud física y moral del individuo. Para Rodolfo, cuyo espíritu se ha forjado en el marco de las lecturas de grandes escritores románticos como Lamartine, Chateaubriand, Víctor Hugo, Dumas, Goethe y Bécquer, el campo es un consuelo en sus momentos de mayor crisis, como el de la tristeza por la ausencia de Angelina:

Volví entonces a mis paseos favoritos, todas las mañanas y todas las tardes [...] Recorrí otra vez las orillas del Pedregoso y subí cien veces a la colina del Escobillar. En todos los álamos del río grabé las iniciales de Linilla, o una sola letra, una L, para que me recordaran a cada paso el nombre de mi amada. Pero mi sitio predilecto era la peña más alta de la colina. Desde allí descubría yo las cumbres más elevadas de la Sierra.¹²

Sin embargo, la transición entre el pensamiento romántico y el realista se puede advertir en Rodolfo cuando después de que han pasado varios años de ésta su juvenil experiencia romántica, expresa:

Sentimiento tristísimo de la naturaleza que me hace odiosos el mundo ruidoso y frívolo y los atractivos de una sociedad vanidosa; sentimiento profundo de las bellezas del mundo físico, sentimiento que desarrollaron en mí los poetas y novelistas románticos. Por fortuna, me he redimido un tanto de las preocupaciones y falsas ideas del romanticismo, y aunque no del todo exento de ellas, pues aunque me queda en el alma lamartiniana levadura, miro la vida de otro modo, no pretendo que todo sea a mi gusto y a medida de mi deseo, y vivo tranquilo, como vive toda buena persona sin que me atormenten poéticos anhelos ni me divaguen devaneos inútiles, ni me amarguen delicadas sensiblerías.¹³

¹² *Angelina*, 253.

¹³ *Ibid.*, 91

Pero la maestría en las descripciones no lo es tanto en el trazo de los personajes. Podemos percibir que las tres jóvenes amadas por Rodolfo: Matilde, Angelina y Gabriela son incorpóreas, sentimentalmente idealizadas; sus figuras evanescentes, en contraste con los bien definidos tipos masculinos, las aisla de la realidad. Por otra parte, también los demás personajes son como retratos de una galería que sirven de mero marco al conflicto de los personajes principales.

Podría decirse que a Delgado no le interesa tanto profundizar en la psicología de los personajes de *Angelina*. No obstante, aunque éstos bien podrían representar sólo los tipos sociales a la manera de los que ya se habían publicado en España y en México, Delgado es un maestro en el arte de rescatar en ellos cualidades individuales, de manera que configuran una personalidad propia congruente con sus acciones.

Una muestra de lo anterior son los matices del realismo que se vislumbran en el personaje de Pepillo, el niño corcovadito, hermano de Gabriela, cuya maldad se preocupa Delgado por justificar psicológicamente, aunque no de una manera muy profunda. Asimismo, explica los rasgos del carácter de una persona a través del conocimiento de su biografía; por medio de su historia como individuo social, y de esta manera existe una especie de justificación hacia sus acciones. Ejemplo de ello es el relato del pasado de la tía Carmen, donde se explica su soltería y eterno luto como muestra de fidelidad a la memoria de su único amor.

También el determinismo está presente en la novela. A diferencia de las ideas románticas, no es el destino el que impide la consumación del amor de los personajes sino, en gran parte, éste se encuentra determinado por los prejuicios sociales y religiosos que marcan la vida de Angelina como hija ilegítima y por lo

tanto indigna de casarse con un hombre de buena familia. Otro de los motivos sería psicológico: el carácter indeciso de Rodolfo cuyos sentimientos amorosos oscilan entre las imágenes de Matilde, Angelina y Gabriela.

Es innegable que Rafael Delgado constituye un valioso exponente de la transición del romanticismo al realismo en México. En *Angelina* podemos apreciar la historia sentimental de amores contrariados característica del romanticismo, enmarcada por nítidos cuadros costumbristas que, por la firmeza y la originalidad de sus trazos reflejan la realidad cotidiana de las provincias de México. Ya Castro Leal en el prólogo a la novela afirma que en ella: "Tiene lugar esa fusión tan fácil y natural en el alma hispanoamericana del romanticismo francés con el realismo español, en que la pasión se ilumina con las luces del día, en que la voz que narra ni tiembla ni se turba, en que el ojo ve claro a través de las lágrimas".¹⁴

Los rasgos arquetípicos de la mujer frágil en Angelina

Habíamos dicho anteriormente que las tres jóvenes de quien se enamora Rodolfo presentan características afines: pertenecen al ámbito del espíritu, poseen una belleza virginal y una conducta irreprochable. Pero tanto Matilde como Gabriela sólo aparecen en segundo plano. La figura femenina más importante es Angelina. Alrededor de su imagen gira la historia. Una imagen arquetípica, idealizada, totalmente depurada de sensualidad, siempre rodeada de luz y de santidad.

Angelina es, desde el inicio de la novela, el símbolo de la pureza; asociación que se establece en el primer momento en que Rodolfo, recién llegado

¹⁴ Antonio Castro Leal, prólogo a *Angelina*, *Op. cit.*, viii.

a la casa de sus tías la descubre: “Desde la puerta, que daba paso a las habitaciones interiores, la joven nos veía. Era alta y esbelta; vestía de blanco, y me pareció de singular hermosura”.¹⁵

La belleza física de Angelina se circunscribe al tipo de belleza inocente, ideal, despojada de toda carnalidad. Ya no es la belleza rubia característica de las pinturas prerrafaelitas. Es la belleza mestiza de las jóvenes mexicanas que, sin embargo, no deja de poseer referencias a los íconos virginales:

Admiré a la joven. Era alta, esbeltísima y arrogante; había en ella esa externa y encantadora debilidad de las personas sensibles y delicadas que reside en todo el cuerpo y que se revela en todos los movimientos. Su rostro era de lo más distinguido. Pálida, con palideces de azucena, aquella carita fina y dulce se hacía casi marmórea por el contraste que producían en ella lo negro de los cabellos y lo espeso de las cejas(...) ¡Qué hermosa! Ojos negros, luminosos, húmedos; nariz delgada, fina, correctísima; boca agraciada; mejillas en las cuales se dibujaban apenas lindos hoyuelos.¹⁶

Porque para Rodolfo la belleza interior, espiritual, de Angelina trasciende hasta sus rasgos físicos, convirtiéndola así en una figura divina, la que se inscribe en el campo semántico de la madre y, por lo tanto, al de la mujer inaccesible: “Angelina no era hermosa como una virgen de Murillo, pero sí lo era como alguna de Rafael, como la *Madona de la silla*. No puedo ver el famoso cuadro sin recordar a la doncella. Idéntico el óvalo del rostro y la sonrisa, y la mirada, y los labios dulcemente expresivos”.¹⁷

Además de la belleza física, el carácter de Angelina es el típico de la mujer frágil; el que le corresponde a un ser celestial: bondadoso, afable, sereno, libre de pasiones violentas. Nada mejor para representar el carácter de Angelina que las abnegadas atenciones que prodiga a Carmen, la anciana y enferma tía de

¹⁵ *Angelina*, 18.

¹⁶ *Ibid.*, 31

¹⁷ *Ibid.*, 215.

Rodolfo, que morirá sin sus cuidados cuando ella se marcha, y que con frecuencia le decía: “—¡Pobre de ti! ¡Eres muy buena, muy buena! ¿Qué obligación tienes de velar mi sueño?”¹⁸, de manera que para ella, Angelina era la personificación de “¡Una hermana de la Caridad!” Y es que otra de las características de Angelina es la obediencia y la paciente resignación:

Entonces comprendí toda la abnegación de la doncella. Cuidaba a la anciana dulce y cariñosamente, con afecto de hija. Fina y bondadosa con todos, con ella extremaba sus delicadezas. La mimaba, todos sus deseos eran mandatos para Angelina, y sufría resignada desagrados y reprensiones, el mal humor caprichoso de los enfermos, que de nada están contentos y que se impacientan sin motivo.¹⁹

Su asociación con lo celestial queda de manifiesto en las observaciones que hace la tía Pepa: “Esta niña es un ángel; creo que por eso le pusieron Angelina. No tiene sueño tranquilo; cada noche se levanta dos o tres veces para ver a Carmen y darle el alimento y la medicina [...] Mira, Rorró: yo creo que Angelina ha de parar en hermana de la Caridad”.²⁰

El amor de Rodolfo con Angelina siempre se presenta revestido de castidad; en su relación nunca aparece el menor asomo de erotismo. El acercamiento es tan inocente como el de dos hermanos: “Al salir me detenía yo a conversar con la doncella. Tratábala yo como a una hermana predilecta, y procuraba inspirarle confianza; pero ella se mostraba siempre reservada y asustadiza”, refiere Rodolfo.

Es decir, el amor que surge entre ellos no es el avasallador y pasional que inspira la mujer fatal. El amor que Angelina inspiraba estaba basado en “cierta

¹⁸ *Angelina*, 87.

¹⁹ *Ibid.*, 147.

²⁰ *Idem*.

intimidad fraternal, dulce y respetuosa".²¹ Amor que es elocuentemente descrito por Rodolfo:

El amor que Angelina me inspiraba no era ese que nos promete dichas y venturas, lisonjeando nuestra vanidad, halagando nuestro orgullo y despertando risueñas esperanzas; ni ese otro abrazador, apasionado, que nos encadena a las plantas de soberbia beldad, sumisos a su capricho, esclavos de su hermosura, desesperados si nos desdeña, locos de felicidad si nos favorece con una sonrisa. No; era purísimo y desinteresado afecto; sentimiento de profundo dolor que solo parece traer desgracias, que sólo nace y vive para llorar, y que libre de sensuales impurezas es una eterna aspiración al cielo.²²

Pero además, la concepción casi etérea de Angelina, lleva a Rodolfo a visualizar su amor como algo completamente fuera de lo terrenal. Un amor que no puede ser concretizado por los seres humanos, porque se basaba más en lo espiritual que en lo carnal:

Amaba yo a Angelina, la amaba con toda el alma y no por hermosa, sino por buena y desgraciada. Creía yo que mi madre bendecía desde el cielo aquellos amores sencillos, puros, inmaculados como el lirio silvestre que abre su nítida corola al borde de un abismo, entre los iris de espumosa cascada, allí donde no ha de tocarle la mano del hombre.²³

Es también notoria la influencia que la iglesia ejercía en el pensamiento y las decisiones de las jóvenes; esto se puede observar cuando Angelina, sospechando la admiración que Rodolfo siente por Gabriela y, después de haber escuchado los anhelos de la tía Carmen por ver casada a la distinguida joven con su sobrino, rehuye encontrarse con él: "Angelina se mostraba amable y cariñosa conmigo, pero pronto pude observar que no gustaba de quedarse sola a mi lado, antes, por el contrario, huía de mí como temerosa de un peligro. Sin duda obedecía prudentes consejos de su confesor, el buen padre Solís".²⁴

²¹ *Angelina*, 97.

²² *Ibid.*, 232.

Que el amor profesado por Rodolfo hacia Angelina es sustancialmente puro, no se puede dudar. Bajo una visión muy cristiana, a través de la joven, Rodolfo quiere redimir su condición de hombre pecador. Angelina es el ser intangible y bueno que, lo mismo que Beatriz hizo con Dante, puede conducirlo hacia la belleza y la bondad. Angelina es, en la concepción dual de lo femenino, la antípoda de la mujer fatal. Ésta destruye a los hombres, los lleva a la perdición; las mujeres como Angelina, al contrario, los redimen, son el vehículo para su salvación:

Sentí anhelo infinito de que aquel amor que llenaba mi alma fuese el último de mi vida; deseo firmísimo de vivir sólo para Angelina, sólo para ella; deseo vehemente de ser bueno para merecer el amor de la modesta niña [...] Creía yo entonces—¡pobre muchacho soñador! — que un orto de fuego sería opaco y brumoso para el malvado; que los lirios del río no tendrían aromas para el perverso; que las selvas acallarían sus músicas y enmudecerían medrosas cuando pasaran bajo sus arcadas, bajo sus bóvedas de follaje, corazones manchados. Creía yo que el verdadero amor era premio y palma de la bondad, y que para amar y ser amados, con amor tan alto como yo le sentía y alcanzaba a comprenderle, elevación sublime, anhelo incesante de perfección, aspiración interminable a lo absoluto, era preciso que el alma se asemejase, por lo inmaculada y pura, a la flor que coronada de rocío abre su intacta corola al sople cariñoso de los céfiros.²⁵

Y es que para Rodolfo, Angelina representa la salvación de su alma, tendiente a las tristezas y a las ideas suicidas. Su carácter romántico convierte a la joven en el ser ideal que lo liberará de todos los sufrimientos. Por eso escribe diciéndole: “Imagínate un hombre que hubiera vivido muchos años en la oscuridad de un calabozo, y que de pronto, cuando tenía perdida toda esperanza de libertad, le sacaran a la luz. ¡Cómo amaría la claridad del cielo, los celajes voladores, los horizontes límpidos y serenos! ¡Pues así te amo yo, así, ni más ni menos!”²⁶

²³ *Angelina*, 232.

²⁴ *Ibid.*, 180.

²⁵ *Ibid.*, 189 y 190.

²⁶ *Ibid.*, 305.

Así, en consonancia con otra característica de los seres divinos, Angelina también llega al sacrificio más sublime; a la renuncia del amor en aras de la felicidad del ser amado. Así se lo hace saber a Rodolfo cuando intuye la impresión que en éste ha despertado la señorita Fernández:

Gabriela es una señorita más digna que yo de ser amada, sí, más digna que yo. No me da pena confesarlo; y óyelo bien, mira que te lo digo sinceramente, como lo siento, como si mi madre me oyera: si te enamoras de Gabriela, si en el amor de esa niña está cifrada tu felicidad, si ella es para ti dicha y ventura, no vaciles, olvídate, olvida a la pobre Linilla y sé feliz.²⁷

Un ser virginal como Angelina forzosamente tenía que culminar en la más excelsa de las renunciaciones: cambiar el amor terrenal por el divino. Así se confirman en ella sus rasgos arquetípicos cristianos de sacrificio, dolor y postergación, inherentes a las mujeres. Por ello le escribe a Rodolfo: "Perdóname y no pienses mal de mí; serías injusto, y la injusticia no cabe ni cabrá nunca en un corazón tan noble y tan generoso como el tuyo. Vive para tus tías, vive para ser feliz, que yo buscaré en Dios otra felicidad mejor que todas esas tan codiciadas en el mundo".²⁸

Es precisamente la idealización en el personaje de Angelina, la que obliga a visualizarla siempre como un ser incorpóreo. Y esta falta de corporeidad se acentúa en la debilidad de sus vínculos terrenales. Angelina no tiene relaciones familiares. Huérfana desde pequeña sólo se encuentra unida a un viejo sacerdote que enfatiza su espiritualidad y su concepción celestial. Así refiere Rodolfo su llegada: "Entonces vino Angelina a nuestra casa. La infeliz había quedado huérfana. El sacerdote que la tomó bajo su protección la puso allí, al verse

²⁷ *Angelina*, 350.

²⁸ *Ibid.*, 420.

obligado a desempeñar la cura de almas en un pueblo de la sierra que a la sazón estaba infestada de guerrilleros y bandidos”.²⁹

Pareciera que el autor suprime sus nexos filiales porque la ausencia de antecedentes consanguíneos cancela la posibilidad de una determinación precisa de las características hereditarias. De esta manera, la mujer se convierte en un material dúctil y etéreo en manos de una familia decente, de arraigadas tradiciones criollas y católicas.

Así, no teniendo Angelina ni familia, ni lugar de origen, ni nada, resulta maleable para convertirse en la pureza que vuelve a su sustancia: el encuentro con Dios a través de un convento.

La mujer frágil como modelo de conducta

Ya hemos mencionado que el discurso de lo femenino vinculado a lo que se consideraba correcto o incorrecto en el comportamiento de las mujeres, formó una parte medular en la narrativa del siglo XIX, y Delgado no pudo deslindarse de esta influencia. En *Angelina* subyacen las normas prescriptivas para el amor y para la conducta de las jóvenes de clase media: la belleza inocente del primer amor, la fidelidad a un amor único aun cuando no esté correspondido y la abnegación, lo mismo que el sentido del deber, del honor y la pureza.

Por otra parte, las labores “propias de las mujeres” como son lavar, coser, cocinar y asear la casa, se ven enaltecidas en *Angelina*. Así lo concibe la tía Pepa cuando le dice a Rodolfo que la joven es “muy buena muchacha... y ¡te quiere

²⁹ *Angelina*, 78.

mucho! Las últimas camisas que te mandamos las hizo ella, y ¡con qué cuidado! [...] Si tú vieras: es muy hábil para todo, muy hacendosa, o, como dice señora Juana, ¡muy mujer!³⁰. Con lo anterior se complementaba la habilidad para elaborar primorosas flores de papel que adornarían la iglesia; otra de las ocupaciones marcadamente femeninas de la jovencita.

Pareciera que Delgado elogia de esta manera la educación de las señoritas, vigente al finalizar el siglo XIX, la cual se circunscribía a prepararlas para cumplir lo mejor posible con el matrimonio; porque la máxima ley de aquella vieja sociedad estamental, era que el estado social determinaba la función y el destino, y por lo tanto la primera obligación de la mujer era cuidar de su marido, de sus hijos y de su casa. Para ello debía prepararse.

Por otra parte, a pesar de que las últimas décadas del siglo XIX se caracterizan por un fuerte distanciamiento entre la Iglesia y el Estado, debido a la reciente aplicación de las Leyes de Reforma, Rafael Delgado nos ofrece una pintura fiel de la religiosidad que envolvía la vida de la provincia mexicana. La religión constituía un baluarte que resguardaba la decencia y la pureza de las jóvenes solteras. Y es que además, el mismo autor estaba convencido de ello, sobre todo si tomamos en cuenta que Delgado:

Profesó siempre un profundo y sólido catolicismo, transmitido por herencia — por decir así—, pues católico ciento por ciento era su entorno familiar y escolar. Pero lo fue también por voluntad y convencimiento propios [...] Para él la obra literaria no era sólo un medio de agradar, sino asimismo de corregir y moralizar.³¹

Es por ello que representa a Angelina con las cualidades educativas elementales que debía poseer una joven: letra bella, sin errores ortográficos,

³⁰ *Angelina*, 29.

afición a la lectura siempre y cuando se lo permitieran sus labores femeninas y, que éstas, de preferencia, fueran lecturas religiosas. Todas estas características configuraban la imagen ideal de una mujer inteligente pero modesta, hasta cierto punto culta, sin que por ello dejase de ser virtuosa y católica, como podemos observar:

Angelina era una muchacha muy inteligente. Escribía con mucho primor. Linda letra la suya; suelta, cursiva, elegantísima, sin que lo donairoso de los trazos le hiciera perder esa suavidad del carácter femineil que no sólo se manifiesta en el estilo, sino que trasciende a la forma de las letras, siempre que la mujer no presume de sabia o gusta de llamar la atención. Dificilmente se le escapaba una falta de ortografía. Escribía como hablaba, con mucha naturalidad y sencillez, siguiendo el orden lógico de las ideas, ajena a la calculada afectación que hace del estilo epistolar una cosa insoportable y ridícula. Mas no por eso caía en el extremo opuesto, en las fórmulas de rito y en los conceptos de estampilla. Era muy dada a los libros; pero sólo leía cuando se lo permitían sus quehaceres. Leía todas las noches el *Año Cristiano*, y se sabía al dedillo la vida de los santos.³²

Pero además de los libros piadosos, Angelina “gustaba de los libros serios y se parecía por los históricos”. Un rasgo sobresaliente era que “discurría de historia patria con mucha donosura, sin fatuidades ni alardes de saber” y “para ella no había mejor novelista que Fernán Caballero”.³³ Por el contrario, desdeñaba las novelas cuyos títulos llevaran connotaciones de inmoralidad o rebeldía: “¡Abrir un libro de esos, *La mujer adúltera*, *La esposa mártir*, y tener sueño, todo es uno!”³⁴ Y es que, en el estudio que realiza Canudas Sandoval sobre el siglo XIX, describe cómo en su segunda mitad:

Para no perturbar la frágil condición femenina ni con el pétalo de un pensamiento, existía una larga lista de libros prohibidos, donde figuraban los libros anatematizados por la iglesia católica y otros añadidos por los liberales, que compartían la idea de que no había porque perturbar la delicada naturaleza femenina [...] Una mujer no debía jamás exponerse a pervertir su corazón, a desviar su alma de esas ideas de religión y piedad que santifican aun a las mujeres perdidas.³⁵

³¹ García Barragán, *Op. cit.*, XVI.

³² *Angelina*, 89.

³³ *Ibid.*, 90.

³⁴ *Idem.*

³⁵ Enrique G. Canudas Sandoval “Educación femenina” en *Op. cit.* tomo 2, 870.

Los atributos que la sociedad valoraba en una mujer para considerarse digna de matrimonio se encuentran enunciadas claramente en labios de la tía Carmen que aconseja a Rodolfo: "Cuando busques esposa atiende a encontrarla fina, bien educada, modesta, prudente, de buena familia [...] Una mujer prudente es la bendición del Cielo para su esposo, y la educación suele hacer veces de la prudencia".³⁶

Y precisamente el no pertenecer a una "buena familia" es decir, a una familia formada dentro de las normas de la iglesia, es un motivo poderoso para que el amor entre ambos jóvenes no se pueda consumir, pues bien lo explica Adriana Sandoval: "No es tanto el destino el que separa a los amantes, sino la indecisión del muchacho, además de la diferencia de cunas".³⁷ Así, la visión estigmatizante de la sociedad católica se percibe claramente en las evasiones de la tía Pepa por hablar de un tema tan vergonzoso con su sobrino y, finalmente, en la angustiada confesión que Angelina hace a Rodolfo sobre su origen:

—Dijiste una vez...y lo has repetido muchas veces..".Jamás me casaré con quien no sea digna de mí; y no es digna de ser esposa de un hombre honrado aquella cuyos padres..". Lo diré de una vez...La unión de los míos no tuvo la bendición del cielo [...] —La huérfana calló, y de sus ojos húmedos se desprendieron dos lágrimas que cayeron en las violetas como dos gotas de rocío.³⁸

Otro aspecto de la moral es el sentido del deber, del respeto y la obediencia que las jóvenes debían profesar a sus padres; esto se evidencia en el diálogo que sostienen los jóvenes ante la inminente separación, donde Angelina asume una actitud estoica:

³⁶ *Angelina*, 134.

³⁷ Adriana Sandoval, "La *Angelina* de Rafael Delgado" en *La palabra y el hombre* No. 99 (julio-Sept. 1996)

³⁸ *Angelina*, 211.

—Piensa que tu deber es cuidar del pobre anciano, ¿No te dice claro en esa carta que si tú estuvieras allá su vida sería más alegre? Pues obedécele sin chistar [...] antes que yo y que mis tías está tu protector, tu padre, que padre ha sido para ti ese buen anciano.

—Tienes razón. ¡Será lo que Dios quiera, lo que Dios quiera! Ya no me verás triste. Si el señor cura dice: vámonos, me iré, y me separaré de ti muy contenta, muy alegre. Ya lo verás: no lloraré; ni una lágrima saldrá de mis ojos.³⁹

En general, a lo largo de la novela podemos detectar la ideología del autor a través de un discurso descriptivo que se vuelve prescripción sobre la conducta femenina, concebida ésta desde la perspectiva católico- burguesa. Discurso que, como refiere Adriana Sandoval: “plantea para las mujeres un comportamiento ideal que, de no ser observado, tendrá su castigo”⁴⁰ como sucede en *La Calandria*, primer novela de Rafael Delgado, y como ocurre también en *Clemencia* de Altamirano.

³⁹ *Angelina*, 225.

⁴⁰ Adriana Sandoval, *Acien años de la Calandria*, México: Universidad Veracruzana, 1999, 19.

A MANERA DE CONCLUSIÓN

Las imágenes arquetípicas que poblaron la literatura del siglo XIX no fueron producto de la casualidad. Se necesitó de la convergencia de distintos factores como fueron las circunstancias sociopolíticas que vivieron países como Francia, Inglaterra y Alemania para que hiciera eclosión la corriente romántica con su inclinación hacia lo mítico y sus contrastes filosóficos y artísticos. Y precisamente como producto de estos contrastes surge la visión dual sobre el ser femenino. En esta visión se mezclan los contenidos míticos inconscientes en el colectivo, junto a la realidad histórica y las necesidades de tratar de conservar cierta estabilidad social. Así, el arte, como realidad transfigurada asimiló dos figuras antípodas y contrastantes: la mujer frágil, arquetipo formado por la fusión de mitos como el de la Virgen, Beatriz y Dulcinea, y la mujer fatal en el que subyacen las figuras míticas de Eva, Dalila, Salomé, Judith, Circe, Helena y Cleopatra.

Pero esta visión romántica, idealizada y contrastante del ser femenino, teniendo como antecedente el romanticismo social, desembocó con el realismo en una función sociológica que conllevaría a utilizar estas imágenes como prescripciones de conducta, de acuerdo con la ideología de cada autor. Y nos encontramos entonces con un manejo maniqueísta de la imagen femenina.

Es así como, cuando romanticismo y realismo llegan a Hispanoamérica, casi al mismo tiempo, dentro de los matices propios se configura la búsqueda de la identidad nacional, lo que en México se constituye como un proyecto que sólo se lograría mediante la instrucción y la orientación ética de la sociedad.

En México, las circunstancias sociopolíticas que amenazaban con menguar las bases de una sociedad burguesa y de tradición católica, motivaron que los escritores se preocuparan por predicar las normas de conducta para las jóvenes generaciones; especialmente para las mujeres, ya que esto implicaba asegurar las relaciones tradicionales entre los sexos y, como consecuencia, la institución de la familia.

Esto explica que Ignacio Manuel Altamirano, desde su muy particular ideología liberal, decide emplear la novela como un instrumento de crecimiento moral; como un recurso para consolidar la unidad nacional y, por ende, el bienestar de la sociedad, ya que por medio de la literatura se podían condenar los vicios y promover la virtud.

Así, es la figura de Clemencia la mejor enseñanza de las consecuencias que puede tener un mal comportamiento. Indiscutiblemente, es un personaje que alcanza dimensiones de mayor realidad que otras protagonistas femeninas de novelas románticas en nuestro país. Ella es el personaje femenino que prefigura un concepto de mujer más auténtica y libre. Sin embargo, esa conducta, para la moral de la sociedad decimonónica debía merecer un castigo. Así, no parece casual que Altamirano eligiera el nombre de Clemencia. En su nombre se encontraba su destino: pedir perdón por el pecado cometido.

Por otra parte, Rafael Delgado, aun cuando no podríamos decir que denota una actitud liberal, tal vez debido a sus orígenes de clase media acomodada, coincide con Altamirano en su preocupación, aunque en forma indirecta, por la educación de la juventud y por su orientación ética. Entonces, nada mejor que una figura idealizada como Angelina para representar las virtudes convenientes para

las jóvenes de la época. De esta manera, la construcción de la figura femenina como arquetipos, ya fuera mujer fatal o mujer frágil, llevaban al mismo objetivo: la lección moral.

Es el convento el punto de convergencia de la mujer fatal y de la mujer frágil en estas novelas. Sin embargo, la diferencia estriba en que, mientras Clemencia llega a él como una forma de expiar sus culpas, la decisión de Angelina implica una renuncia absoluta y consciente de su propia consistencia carnal, de cambiar el amor terrenal por el celestial. Es, hasta el último instante, fiel a su arquetipo de mujer frágil, elevada gracias a su sacrificio a la sola contemplación, a la abstracción en el recuerdo.

Es notable que los personajes femeninos de la novela romántica hispanoamericana, difícilmente corresponden a las mujeres reales que habitaban este territorio a fines del siglo XIX; son personajes ideales, emblemáticos: María, Carmen, Amalia, Clemencia, Angelina, nos remiten a la hagiografía católica; porque es el catolicismo de América el que pone su sello indeleble en la conducta de todas ellas. De ahí su concepción espiritual y la dualidad de su asimilación entre la Tierra y el Cielo: la carne y el espíritu, pero al final, de una u otra manera, es el espíritu el que triunfa, porque no olvidemos que para los románticos, mientras la carne se asocia a los instintos, a la barbarie: el espíritu es el símbolo de la civilización. Y, al parecer, en las novelas analizadas, ni Altamirano ni Rafael Delgado parecen sustraerse de esta visión. La mujer, en mayor o menor medida, transita por sus páginas más que como representación real, como un ser mítico, como una imagen creada y utilizada para fines sociales concretos.

OBRAS CONSULTADAS

- Altamirano, Ignacio Manuel, *Clemencia*, México: Porrúa, Sepan cuantos, 1983.
- Beauvoir, Simone de, *El segundo sexo*, Buenos Aires: Ediciones Siglo XX, tomos I y II.
- Béguin, Albert, *El alma romántica y el sueño*, México: Fondo de Cultura Económica, Lengua y Estudios Literarios, 1981.
- Brushwood, John, *Una especial elegancia. Narrativa mexicana del porfiriato*, México: UNAM, 1998.
- Canudas Sandoval, Enrique G. *Viaje a la república de las letras*, tomos I y 2. México: Conaculta-Universidad Juárez Autónoma de Tabasco, 2000.
- Carballo, Emmanuel, edición y prólogo a *Estudios sobre la novela mexicana. La crítica literaria en México*, México: UNAM-Universidad de Colima, 1988.
- Casaldueiro, Joaquín, *Estudios de literatura española*, Madrid: Gredos, 1967.
- Castera, Pedro, *Carmen, memorias de un corazón*, México: Porrúa, Colección de Escritores Mexicanos, 2004.
- Chaves, José Ricardo, *Los hijos de Cibeles, cultura y sexualidad en la literatura de fin del siglo XIX*, México: UNAM, 1997.
- Chateaubriand Vizconde de, *Atala*, México: Espasa-Calpe, Austral, 1989.
- Dalton Palomo, Margarita, *Mujeres, diosas y musas tejedoras de la memoria*, México: El Colegio de México, 1996.
- Delgado, Rafael, *Angelina*, edición y prólogo de Antonio Castro Leal, México: Porrúa, Colección de Escritores Mexicanos, 1978.
- Eco, Umberto, *Lector in fábula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*, España: Lumen, 1999.
- Enciclopedia de la psicopedagogía*, España: Océano, 1998.
- Fernández Moreno, Sergio, *América Latina en su literatura*, México: Siglo XXI, 1990.

- Fernández, Sergio, *Retratos del fuego y la ceniza*, México: FCE, Letras Mexicanas, 1968.
- Flamarion, Edith, *Cleopatra, el mito y la realidad*, Italia: Ediciones B, 1998.
- Flaubert, Gustave, *Salambó*, México: Bruguera, 1977.
- Franco, Jean, *Las conspiradoras. La representación de la mujer en México*, México: Fondo de Cultura Económica, 1994.
- García Barragán, Ma. Guadalupe, prólogo, edición y notas a *Rafael Delgado, Obras*, tomo I, México: UNAM, 1986.
- Garibay, Ángel María, *Mitología griega. Dioses y héroes*, México: Porrúa, Sepan Cuántos, 1989.
- Grandes Biografías*, México: Océano, 1996, tomo I.
- Gomáriz, José, "Nación, sexualidad y poder en *Clemencia* de Ignacio Manuel Altamirano", revista *Literatura Mexicana*, XII.2 (2001), pp. 39-65.
- Hauser, Arnold, *Historia social de la literatura y el arte*, tomo 2, Madrid: Debate, 1998.
- Henríquez Ureña, Pedro, *Las corrientes literarias en la América hispánica*, México: Fondo de Cultura Económica, Biblioteca Americana, 1978.
- Hesíodo, *Teogonía. Los trabajos y los días. El escudo de Heracles*, México: Porrúa, Sepan Cuántos, 1972.
- Hinterhäuser, Hans, *Fin de siglo, figuras y mitos*, España: Taurus, 1998.
- Hölderlin, Friedrich, *Hiperión*, México: Ediciones Coyoacán, 1996.
- Homero, *Ilíada*, Barcelona: Planeta, 1980.
- , *Odisea*, México: Ediciones Ateneo, 1985.
- Isaacs, Jorge, *María*, Colombia: Norma, 1990.
- La Biblia*, Madrid: Editorial San Pablo, 1983.
- Lazo, Raimundo, *Historia de la literatura hispanoamericana*, México: Porrúa, Sepan cuántos, 1981.
- Levin, Harry. *El realismo francés*, Barcelona: Laia-literatura, 1974.

- Mármol, José, *Amalia*, México: Porrúa, Sepan cuantos, 1980.
- Martínez Andrade, Marina, "Estudio crítico de Clemencia" en *Clemencia* de Ignacio Manuel Altamirano, México: Alfaguara, 2003.
- Mayer Hans, *Historia maldita de la literatura*, Madrid: Taurus, 1982.
- Millán, María del Carmen, prólogo a *El zarco y Navidad en las montañas* de Ignacio Manuel Altamirano, México: Porrúa, Sepan Cuantos, 2003.
- Navarro, Joaquina, *La novela realista mexicana*, México: Universidad Autónoma de Tlaxcala, 1992.
- Naranjo, Carmen, *La mujer y el desarrollo. La mujer y la cultura*, México: Diana, SepSetentas, 1981.
- Navas Ruiz, Ricardo, *El romanticismo español*, Madrid: Cátedra, 1982.
- Navarro, Joaquina, *La novela realista mexicana*, México: Universidad Autónoma de Tlaxcala, 1992, pp. 11-40 y 87-135.
- Oviedo, José Miguel, *Historia de la literatura hispanoamericana. Del Romanticismo al Modernismo*, Madrid: Alianza Editorial, 1997.
- Paz, Octavio, *El laberinto de la soledad*, México: FCE, Biblioteca Joven, 1983.
- _____, *Los hijos del limo*, México: Seix Barral, Biblioteca de Bolsillo, 1991.
- Páez Díaz de León Laura, *Vertientes contemporáneas del pensamiento social francés, ensayos y textos* (recopilación), México: ENEP Acatlán, 2002.
- Praz, Mario, *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*, Venezuela: Monte Ávila Editores C.A., 1969, 398 p.
- Pizarro, Nicolás, *La coqueta*, México: Premia Editora, La Matraca, 1982.
- Rico, Francisco y Zavala, Iris. *Historia y crítica de la literatura española, romanticismo y realismo*, Barcelona: Crítica, 1982.
- Rojas Otalora, Jorge Enrique, "Clemencia y El Zarco: la mirada dual de Altamirano", revista *Literatura Mexicana*, V.1 (1994), pp. 53-71.

- Sandoval, Adriana, *A cien años de la Calandria*, México: Universidad Veracruzana, Col. Biblioteca, 1999.
- "La *Angelina* de Rafael Delgado" en *La palabra y el hombre*, 99 (julio-Sept., 1996), pp. 175-190.
- Schmidt, Fridhelm, "Amor y nación en las novelas de Ignacio Manuel Altamirano", revista *Literatura Mexicana*, X.1-2 (1999) pp. 97-117.
- Torri, Julio, *La literatura española*, México: FCE, Breviarios, 1974.
- Urrutia, Elena, *Imagen y realidad de la mujer* (recopilación de ensayos), México, SepSetentas, 1975.
- Valbuena Prat, Ángel, *Historia de la literatura española*, tomo 3, Barcelona: Gustavo Gili, 1968.
- Yáñez, Adriana, *Los románticos: nuestros contemporáneos*, México: UNAM-Alianza Editorial, 1993.