



La instrucción femenina en la literatura de la sátira en tres cuentos de Laura Méndez de Cuenca

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

COLEGIO DE LETRAS HISPÁNICAS



La instrucción femenina:
un análisis literario de la sátira
en tres cuentos de
Laura Méndez de Cuenca



Tesis que para obtener el título de
Licenciada en Lengua y Literaturas Hispánicas presenta
Libertad Oviedo González

CIUDAD UNIVERSITARIA, 2013



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
COLEGIO DE LENGUA Y LITERATURAS HISPÁNICAS

La instrucción femenina:
Un análisis literario de la sátira en tres cuentos de
Laura Méndez de Cuenca

Tesis
para obtener el título de

Licenciada en Lengua y Literaturas Hispánicas

Presenta:

Libertad Oviedo González

Asesora: Mariana Ozuna Castañeda





Universidad Nacional
Autónoma de México



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.

Diseño de portada: Luis Montiel
Ilustración: Federico Rodríguez
Diagramación: Yeniséi Oviedo

Para los niños de Huaxcaleca y Ermita, Chichiquila, Puebla.

*Allá va... como un átomo perdido
que se alza, que se mece,
que luce y que después desvanecido
se pierde entre lo negro y desaparece.*

M. Acuña

ÍNDICE

I.	INTRODUCCIÓN	6
II.	PRIMERA PARTE: UNA APROXIMACIÓN A LAURA MÉNDEZ DE CUENCA	10
	1. Laura Méndez de Cuenca durante la República Restaurada	11
	2. Detrás de los recovecos	15
	3. Laura Méndez de Cuenca en la historiografía literaria nacional	19
	4. De vuelta a la literatura	25
III.	SEGUNDA PARTE: DE SÁTIRA Y OTRAS COSAS	29
	1. Práctica satírica de la segunda mitad del siglo XIX	30
	2. Del <i>leitmotiv</i> de “la instrucción femenina” y sus diferentes <i>motivos</i> satirizados	34
	3. La sátira es cosa seria	48
	5. La sátira propagandista y sus diferentes satíricos	52
IV.	TERCERA PARTE: MADRES, HIJAS Y ESPOSAS: LA FAMILIA SATIRIZADA EN TRES CUENTOS DE LAURA MÉNDEZ DE CUENCA	59
	1. “La venta del chivo prieto”	60
	1.1 De preceptos, críticas y contradicciones	70
	2. “Heroína de miedo”	74
	2.1 De preceptos, críticas y contradicciones	86
	3. “La gobernadora”	93
	3.1 De preceptos, críticas y contradicciones	103
V.	CONCLUSIÓN: EL QUEHACER SATÍRICO DE LAURA MÉNDEZ DE CUENCA	109
	1. Positivismo satirizado: un camino hacia la liberación	110
VI.	BIBLIOHEMEROGRAFÍA	119

I. INTRODUCCIÓN

*No obstante el satírico siempre ha aceptado el riesgo del fracaso;
al dedicarse a la exposición de las injusticias públicas,
da lugar a que él mismo se vea envuelto por los acontecimientos
efímeros y transitorios de su tiempo.*

Matthew Hodgart

Olvidada por el canon literario y poco conocida y estudiada en las aulas de la Facultad de Filosofía y Letras, Laura Méndez de Cuenca (1853-1928) llegó a mí como un “mero chisme literario”, famosa por el solo hecho de haber entablado una relación amorosa con el aclamado poeta mexicano Manuel Acuña. Poco a poco la curiosidad floreció y con ésta, la necesidad de indagar sobre la mujer cuyo nombre y trascendencia estaban reducidos a un noviazgo; fue así que, entonces sí, supe quién fue realmente aquella escritora.

Laura Méndez Lefort, mejor conocida con su apellido de casada (Cuenca), nació en Toluca, Estado de México; desde muy temprana edad cimentó su ideología y también comenzó su formación como escritora; sin embargo, su vida no fue nada sencilla, pues frente a las limitantes impuestas a las mujeres del siglo XIX, constantemente fue señalada y enjuiciada por la sociedad; aunado a esto, su vida personal estuvo marcada por la desgracia.

Después de relacionarse sentimentalmente con Manuel Acuña, Laura Méndez de Cuenca se enfrentó a dos pérdidas: el suicidio de Manuel Acuña y, después, la muerte del hijo que procrearon ambos. Más tarde, en 1877 se casó con otro poeta, Agustín F. Cuenca, con el que procreó siete hijos de los cuales sólo sobrevivieron dos. En 1884 enviudó; no obstante, frente a esas vicisitudes,

siguió su trayectoria como maestra, escritora, periodista y madre. Sus dos hijos, Alicia y Horacio, la acompañaron hasta que en 1902 murió Horacio; por su parte, Alicia tuvo serios problemas neurológicos por lo que constantemente fue internada en el manicomio de “La Castañeda”. Laura Méndez de Cuenca murió sin que su trabajo fuera reconocido el 1 de noviembre de 1928.

Frente a la incógnita que generó en mí la vida de esta mujer, decidí elaborar un análisis de su obra, a manera de una reivindicación, no sólo de Laura Méndez, sino de las mujeres de su época a las que les tocó forjar la lucha por el reconocimiento de sí mismas y de sus obras. Como un trabajo de resignificación, decidí estudiar no sólo a la mujer y su vida, sino su importancia y trascendencia, por eso me acerqué a sus escritos, los cuales abarcan todos los géneros.

Estudiar a una escritora del siglo XIX significó una serie de interrogantes, preguntas que en este siglo me parece sencillo responder, en un contexto social que para una mujer es completamente distinto al que vivieron las mujeres de la época. Estas diferencias las vi marcadas no sólo en los libros de historia, en los que se describe la condición de la mujer del siglo XIX mexicano, sino también en los cuentos de Laura Méndez de Cuenca, donde retrató distintos tipos de mujeres.

Esto de inmediato llamó mi atención, pues hasta el momento me había encontrado con autores que retrataban sólo dos tipos de mujeres: la mujer ideal que se comportaba de acuerdo con los estereotipos o paradigmas establecidos y la mujer que rompía con esos ordenamientos. En suma, ambas estaban caracterizadas para mostrar lo que “debía ser una mujer” o “lo que no debía”.

En contraste, Laura Méndez de Cuenca rompió con ese prototipo y mostró a mujeres que más que instaurar el “deber ser” de la mujer, cuestionaban ese “deber ser”, se preguntaban por qué tendría que ser de esa manera. Laura lo hace mediante un recurso eficaz: la sátira.

Esta tesis tiene como propósito analizar la instrucción femenina en tres cuentos de Laura Méndez de Cuenca: “La venta del chivo prieto” (1902), “Heroína de miedo” (1908) y “La gobernadora” (1909), en los cuales es recurrente el uso de la sátira, no ya para caricaturizar los “vicios” de las mujeres del siglo XIX, sino para criticar de manera profunda la instrucción femenina. Debo advertir que la elección de los cuentos fue una decisión meramente personal, aunque conforme avancé en el análisis de éstos pude darme cuenta de que en realidad no son tan disímiles.

La investigación está integrada por tres capítulos. El primero, “Una aproximación a Laura Méndez de Cuenca”, es un acercamiento general a la escritora, así como, a la recepción crítica

de su obra y las menciones biográficas o literarias que se elaboraron sobre ella. Varias son las interrogantes que se plantean en este capítulo: ¿Por qué Laura Méndez de Cuenca no está considerada dentro del canon literario? ¿Cómo es posible que al tener una producción literaria tan amplia, no es mencionada en la gran mayoría de las historias literarias? Por esta razón, mi primer labor consistió en recopilar la crítica existente, que en su mayoría se enfocaba en su biografía; también en incluir la crítica actual, centrada en su trabajo como escritora.

En el segundo capítulo, “De sátira y otras cosas”, hago un breve análisis de los diferentes *leitmotiv* de la literatura finisecular y de cómo la instrucción femenina se convirtió en uno de los más recurrentes; posteriormente, a partir de diferentes autores como Antonio Pérez Lasheras y Matthew Hodgart realicé una definición de “sátira”, además, elaboré una comparación del uso de la sátira al abordar la instrucción femenina. Para esto, para ejemplificar cómo era la sátira que tradicionalmente se empleaba, recuperé a algunos escritores y sus obras: *El diablo en México* (1858) de Juan Díaz Covarrubias, *Baile y cochino* (2a edición, 1886) de José Tomás de Cuéllar, *La rumba* (1890-1891) de Ángel de Campo, *La parcela* (1898) de José López Portillo y Rojas y *Santa* (1903) de Federico Gamboa. En ello, la elección de los autores y sus obras también fue arbitraria, aunque traté de escoger tanto los autores como las obras que abarcaran diferentes años de publicación y fueran además los más trascendentes en las historias de la literatura nacional.

Por último, en el tercer capítulo, “El quehacer satírico de Laura Méndez de Cuenca”, me enfoco en el análisis de cada uno de sus cuentos mencionados, tratando de responder cómo es la sátira que elabora, qué es lo que hace distinta la sátira que plantea así como, los preceptos y críticas en las que se centra.

En suma, la intención de este trabajo por un lado, es continuar con las posibilidades de acercamiento a escritores que por diversas razones se encuentran en la periferia del canon literario o que, en su defecto, los teóricos se empeñaron en darle mayor importancia al rescate biográfico que al análisis de las distintas obras; también, es una forma de “exigir” una lectura de estos autores fuera de prejuicios. En segundo lugar, es mostrar que la sátira fue un medio al que recurrieron algunos escritores para sustentar la instrucción femenina, encontrando en ésta un medio de control o reproducción de ciertos preceptos que ordenaban a las mujeres cómo debían comportarse. Por último, retomé a la teórica Judith Butler quien se opone a la idea de ver la crítica

como un juicio mecánico, sino que la analiza como una forma de desobediencia razonada; de esta forma, me propuse demostrar que Laura Méndez de Cuenca satiriza la instrucción femenina como una manera de criticar razonadamente la postura política, económica y educativa imperante en esa época: el positivismo.



PRIMERA PARTE:
UNA APROXIMACIÓN A LAURA MÉNDEZ DE CUENCA

1. Laura Méndez de Cuenca durante la República Restaurada

*Sí, Laura...que tu espíritu despierte
para cumplir con su misión sublime,
y que hallemos en ti a la mujer fuerte
que del oscurantismo se redime.*

Manuel Acuña

Todo empezó a tomar su rumbo. En las calles de México se sentía el sosiego, se distinguía la paz, se respiraba la tranquilidad. La guerra había terminado o, por lo menos, eso parecía. Después de tanta espera el 19 de junio de 1867 —año que para muchos representó un gran pasó como nación, pero para otros fue una gran derrota— Maximiliano de Habsburgo es capturado, juzgado y fusilado por el gobierno liberal de Benito Juárez.

El 15 de julio de ese mismo año Benito Juárez entró victorioso a la Ciudad de México. El triunfo de la República por fin se vislumbró:

Ayer tuvo lugar la entrada del C. Presidente. Vino en carretela abierta y acompañado de los ministros D. Sebastián Lerdo, D. José María Iglesias y D. Ignacio Mejía. A las nueve de la mañana las salvas de artillería, las bandas de música y los cohetes anunciaron su llegada [...]. Las calles del tránsito estaban adornadas con mucho gusto, y el arco de heno, en que se veían varios instrumentos de artes, era quizá lo más elegante y vistoso que hubo [...]. El entusiasmo de la multitud ha sido inaudito. El coche en que venía el Sr. Juárez estaba literalmente cubierto de flores, coronas y ramilletes que caían de los balcones como una lluvia de agradecimiento consumado.¹

Gran parte de la población que habitaba la otrora bella Tenochtitlán se reunió para ver, escuchar y festejar el término del Segundo Imperio; sin embargo, no todos estuvieron conformes,

¹ *El Monitor Republicano*, 16 de julio de 1867.

algunos sólo se presentaron al cortejo para expresar su inconformidad por haber fusilado “ignominiosamente al Emperador”.

En esa posición se encontraban Ramón Méndez Mérida y Clara Lefort, padres de Laura Méndez de Cuenca, una joven que a sus escasos 14 años de edad ya había cimentado su ideología. No se sabe si los festejos influyeron en ella de manera importante; sin embargo, es notorio que a partir del 15 de julio de 1867 Laura no fue la misma.

Alejada de la posición conservadora de sus padres, Laura empezó a construir y formar su criterio, su propia visión del mundo. Asomada desde el balcón de su casa,² vivió esos momentos emocionada, guardó aquellos recuerdos que sin duda, la marcarían de por vida y la formarían como la mujer que posteriormente fue. Confrontándose constantemente con sus padres Laura defendió su postura no sólo frente a ellos, sino también frente a la naciente nación:

Juárez entre los otros, era el primero por su energía, por la firmeza de sus convicciones, y porque en él estaban vinculados los derechos de la patria. Él lo sabía y consciente de la importancia de su propia personalidad y de su alto carácter, aceptó la misión regeneradora que se le había confiado y emprendió desde luego su heroica peregrinación [...]. Salió, por fin a la cabeza de las filas de valientes, no con la espada en cinto ni la lanza en el riste, sino llevando entre las manos el texto de la Constitución y, en el pecho, grabada con fuego, el del patriotismo, la enseñanza de la república.³

En el seno de un hogar conservador⁴ Laura Méndez de Cuenca nació el 18 de agosto de 1853, pese a la situación que vivió en su casa siempre se diferenció de los actos y pensamientos de sus padres; desde muy temprana edad construyó su propio carácter e identidad. Con una personalidad fuerte y aguerrida, Laura manifestó su postura política y social sin importar que ésta fuera totalmente opuesta a la de sus padres.

El triunfo liberal trajo consigo la práctica de la Constitución de 1857, con ella el respeto a los derechos ciudadanos, la libertad de expresión, la prohibición de la esclavitud, así como una mayor

² En el segundo capítulo de *Laura Méndez de Cuenca: mujer indómita y moderna (1853-1928)*, Mílada Bazant reproduce un fragmento de “El balcón y las ventanas” de Laura Méndez de Cuenca publicado en *El Imparcial* el 30 de junio de 1907. En dicho fragmento Laura Méndez de Cuenca narra cómo es que desde su balcón veía a la gente lanzando pétalos de amapolas a la entrada de los soldados de la República. El texto completo se puede consultar en *Impresiones de una mujer a solas. Una antología general/ Laura Méndez de Cuenca*.

³ Laura Méndez de Cuenca, “Juárez” en *Impresiones de una mujer a solas. Una antología general/ Laura Méndez de Cuenca*. México, Fondo de Cultura Económica/Fundación para las letras mexicanas/Universidad Nacional Autónoma de México, 2006, p. 301.

⁴ No existe un documento donde se tenga noticia de la ideología de los padres de Laura Méndez Cuenca; sin embargo, constantemente Mílada Bazant lo menciona en su libro *Laura Méndez de Cuenca: mujer indómita y moderna (1853-1928)*. La tesis parece tener sustento ya que existe un gran distanciamiento entre Laura y sus padres desde que ella sale de su casa y posteriormente pierde al hijo de Manuel Acuña.

apertura en el ámbito educativo e intelectual.⁵ En el ámbito cultural se creó una vasta cantidad de nuevas asociaciones literarias.⁶ Dentro de éstas, se reunían los intelectuales del siglo XIX que se preocupaban, en general, por la literatura; aunque también manifestaban diferentes intereses por la ciencia, la música, la política, la religión, etcétera.

Quizá, una de las asociaciones de la que se tiene mayor noticia fue de Las veladas literarias que promovió Ignacio Manuel Altamirano entre 1867 y 1868, donde surgió la idea de fundar la revista *Renacimiento* (1869) como un “centro de conciliación, un signo de paz de los nuevos tiempos”⁷.

Más tarde, dichas veladas trajeron consigo un sin número de asociaciones. Un ejemplo de esas asociaciones fue la Sociedad de Netzahualcóyotl (1868-1878),⁸ lugar donde se reunían autores como Manuel Acuña (1849-1873), Agustín F. Cuenca (1850-1884), Rafael Rebollar (1847-1915), entre otros.⁹ Laura Méndez de Cuenca se acercó al ámbito cultural por medio de esta asociación. Fue en ella donde por primera vez participó y comenzó a escribir.¹⁰ Esta época no sólo sirvió para que

⁵ Luis González, “El liberalismo triunfante” en *Historia General de México*, México, El Colegio de México/ Centro de Estudios Históricos, 2009, p. 641.

⁶ En *Las asociaciones literarias en México*, Alicia Perales Ojeda plantea el problema de denominar “correctamente” a las agrupaciones; decide nombrarlas de esta forma ya que el llamarlas “academias literarias” implicaría darles un nombre totalmente conservador, tradicional e institucional. Muchas asociaciones literarias del siglo XIX no estaban sujetas a esa rigidez, sino por el contrario, buscaban cierta libertad literaria. “Las asociaciones culturales fundadas llegaron a 124, tanto en la capital como en los estados. De ellas, merecen rescatarse la Sociedad Netzahualcóyotl (1868-1874) que agrupó a jóvenes escritores; la Sociedad de Libres Pensadores (1870-?); La Sociedad Literaria Manuel Acuña (1876) de Morelia; La Sociedad Literaria Rodríguez Galván (1878) de Puebla y la Sociedad Florencio M. del Castillo (1878) de Monterrey”. Cf. Martínez, José Luis. “México en busca de su expresión” en *Historia general de México*. México: Colegio de México, 2000, p. 732.

⁷ José Luis Martínez, “México en busca de su expresión” en *Historia General de México*, México, El Colegio de México, Centro de Estudios Históricos, 2009, p. 731.

⁸ La fecha de la fundación de la Sociedad Netzahualcóyotl presenta una controversia entre Alicia Perales y José Sánchez ya que éste último no se atreve a dar una fecha exacta de la instalación, mientras que Alicia Perales sí. De acuerdo con las fuentes que encontré concuerdo completamente con Alicia Perales quien afirmó que la sociedad Netzahualcóyotl fue instaurada el 24 de abril de 1868, esto puede constatarse con un anuncio que apareció en el periódico *El Siglo Diez y Nueve* el día 23 de abril de 1869, donde se puede leer esto: “Se nos remite lo siguiente: Secretaría de la de la sociedad literaria “Netzahualcóyotl” –Los socios efectivos y honorarios de la expresada, quedan invitados por el presente al solemne aniversario de su instalación que tendrá lugar el día 24 del presente a las 7 de la noche, en la casa núm. 13 de la 2ª calle del Puente de la Aduana vieja”. Con esta noticia podemos apoyar la postura de Alicia Perales ya que se da constancia de que el primer aniversario de la sociedad fue celebrado en 1869 por lo que hace suponer que, efectivamente, la sociedad fue fundada un año antes, en 1868. De esta manera la interrogativa que planteó José Sánchez acerca de la fecha de su fundación, por lo menos de manera oficial, queda descartada.

⁹ Alicia Perales Ojeda, *Asociaciones Literarias*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Humanidades, Programa editorial/ Instituto de Investigaciones Filológicas 1957, p. 114.

¹⁰ Las reuniones de dicha sociedad se llevaban a cabo en el jardín del ex convento de San Jerónimo. Como lo planteó Roberto Sánchez Sánchez en su tesis de licenciatura *Laura Méndez de Cuenca: crónicas de viaje 1896-1910: andanzas por Estados Unidos y Europa*: “No eran difíciles esos encuentros en una ciudad en crecimiento, y en un medio cultural reducido”.

Laura lograra cimentar su ideología, sino que también funcionó para que se fuera construyendo a sí misma, como mujer, como maestra y como escritora.

Laura, empapada siempre de una infinita curiosidad, se preocupó por lo que acontecía en el país, aun cuando contrajo matrimonio, incluso cuando fue madre y también cuando salió de México, nunca dejó de alimentar su curiosidad intelectual, convirtiéndose en una mente prodigiosa del siglo XIX. Una mujer que a pesar de las barreras de la época a las que se enfrentó, logró sobresalir de manera excepcional. Realizó tareas que en su momento no se consideraban propias del sexo femenino, luchó contra varias adversidades que se le presentaron y, en contra de los auspicios, logró sobrevivir en el tiempo.

Laura Méndez de Cuenca: esposa, madre, profesora, periodista, feminista, exiliada y escritora muere en su casa de Tacubaya el 1 de noviembre de 1928, a la edad de 75 años.

2. Detrás de los recovecos

*Que tu nombre do quiera sea repetido,
resplandeciente en sus laureles sea
quien salve tu memoria del olvido...*

Manuel Acuña

Con Laura Méndez de Cuenca suceden dos fenómenos: o no se le recuerda o se le recuerda como la novia de uno de los poetas más controvertidos del siglo XIX: Manuel Acuña. Es complicado encontrar personas que alguna vez hayan escuchado sobre ella y más difícil, personas que conozcan su obra, a pesar de que se trate de estudiosos de la literatura.

Frente a este panorama, las interrogantes no se hacen esperar: ¿cómo es que una escritora a la que le tocó vivir cambios políticos y sociales históricos de México y de quien su vida transitó entre dos siglos, no sea tan conocida? ¿Cómo es que siendo autora de una novela, de diversos cuentos, poesías, crónicas, biografías; además de tener una intensa actividad en el ámbito pedagógico nacional, su aparición en las historias de la literatura sea casi nula? ¿Por qué razón sólo se conoce a Laura Méndez de Cuenca a partir de su relación amorosa con Manuel Acuña? ¿Por qué su obra no es estudiada en los cursos de literatura?

Diversas son las causas por las que Laura Méndez de Cuenca fue marginada de las historias de la literatura; trataré de enunciar las que yo considero más relevantes.

Pablo Mora¹¹ afirma que Laura Méndez de Cuenca no es mencionada en las historias de la literatura, principalmente, por tres razones: en primer lugar, por la forma en cómo silenciosamente

¹¹ Pablo Mora, “Laura Méndez de Cuenca: Escritura y destino entre los siglos (XIX-XX)” en *Impresiones de una mujer a solas. Una antología general/ Laura Méndez de Cuenca*, México, Fondo de Cultura Económica/ Fundación para las Letras Mexicanas/Universidad Nacional Autónoma de México, 2006, p. 18.

publica en antologías, periódicos y revistas mexicanas, esto lo hacía cuando vivía fuera de México y además mientras seguía laborando en el magisterio. En segundo lugar, por el hecho de haber pasado a la historia como protagonista “secundaria” de Manuel Acuña y por último, por la decisión de Laura de salir de México y su condición de viajera durante más de 11 años.

En efecto, las razones que enuncia Pablo Mora son un punto de partida que sirven para reflexionar por qué Laura estuvo marginada de las historias de la literatura; sin embargo, una de las principales razones de esa marginación que me parece indiscutible es debido a su condición de mujer, a su género.

Cuando hablamos de literatura escrita por mujeres en el siglo XIX conviene contextualizar cómo era, cómo se expresan y qué medios utilizaban para hacerlo. Pocas son las mujeres escritoras del siglo XIX de las que hoy tenemos noticia debido, principalmente, a que su participación en la literatura fue tardía, pues a pesar de que a principios del siglo XIX fueron grandes lectoras de publicaciones dedicadas específicamente para su género, fue hasta finales de este mismo siglo que las mujeres tomaron la pluma. Por otro lado estaba “la masculinización imperante en el establecimiento de los cánones literarios”¹², la visión patriarcal, no sólo de la literatura, sino de la forma de clasificarla y reconocerla. Aunado esto, también se encontraba la “difícil” recopilación de sus obras, pues se encontraban publicadas en diferentes periódicos que era “uno de los primeros medios disponibles –sino el único– para que las mujeres expresaran y polemizaran sus ideas”¹³.

Con estas limitantes en la cultura y con ese no reconocimiento como escritora, su no identidad como “sujeto público” y su nula “igualdad intelectual” frente a los hombres, Laura también se enfrentó a su no reconocimiento como mujer. Vivió y escribió en una época en la cual la sociedad se guiaba o estaba dominada por ideas fijas respecto a los quehaceres que una mujer “educada” debía ejercer. A la mujer le correspondía dedicarse al hogar, a su esposo y a sus hijos, como bien lo relató Montserrat Galí: “Una mujer que viviera del fruto de su trabajo se situaba en una zona

¹² Lucrecia Infante Vargas, “De lectoras y redactoras. Las publicaciones *femeninas* en México durante el siglo XIX” en *La República de las Letras asomos a la cultura escrita del México decimonónico. Volumen II Publicaciones periódicas y otros impresos*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Humanidades/ Programa Editorial, Instituto de Investigaciones Bibliográficas, Instituto de Investigaciones Filológicas, Instituto de Investigaciones Históricas, 2005

¹³ *Ibid.*

indefinida, en la que no sólo quedaba en entredicho el origen de su solvencia económica, sino sobre todo su calidad moral”.¹⁴

Laura Méndez de Cuenca fue una mujer que vivió de su pluma. El ejercicio de la escritura fue su forma de vida. Gracias a sus escritos logró sostener a sus hijos cuando ella quedó viuda, ésta fue una de las causas por las cuales fue muy criticada: “unas veces por lo que hice, y otras por lo que hubiera podido hacer, siempre he tenido el poco envidiable privilegio de ser traída en las peores lenguas de mis caritativos paisanos”.¹⁵ Laura fue criticada por las mujeres, y en general por la mirada de sus contemporáneos; era arduo para una mujer escritora sobresalir en un mundo que prácticamente estaba negado para el género femenino, en una sociedad en la que, incluso, la cultura mamaba y fomentaba ese patriarcado.

La segunda razón por la que Laura Méndez de Cuenca no aparece en las historias de la literatura es porque solía respaldarse bajo el anonimato, como lo cuenta Enrique Olavarría: “Es muy estimable poetisa que en 1874 comenzó a publicar sus bellas composiciones escudada modestamente con el anónimo”¹⁶; o bajo algún seudónimo como nos lo hace saber Leticia Romero Chumacero: “En 1874, la muchacha comenzó a publicar, como muchas de sus contemporáneas, bajo seudónimo; ello ocurrió en *El Siglo diecinueve*, célebre diario político”,¹⁷ esto complicó aún más su identificación y, por supuesto, su reivindicación y estudio. Si tomamos en cuenta que sus escritos se encontraban esparcidos por los diferentes periódicos y revistas de la época, pero además, resguardados por el anonimato o, en ocasiones, por el uso de seudónimos, resultó –y resulta– aún más difícil su organización y clasificación.

La tercera y última razón por la que Laura Méndez de Cuenca se encontraba “silenciada” fue porque su producción coincidió con la de varios grupos literarios o escritores de suma importancia en el país,¹⁸ como el caso de Altamirano, Ignacio Ramírez, Manuel Acuña, los Novelistas

¹⁴ Montserrat Galí Boadella, *Historias del bello sexo. La introducción al romanticismo de México*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas/Universidad Nacional Autónoma de México, 2002, p. 199.

¹⁵ Laura Méndez de Cuenca, “Carta del 25 de octubre de 1897 al Sr. Enrique Olavarría y Ferrari” en *Impresiones de una mujer a solas. Una antología general/ Laura Méndez de Cuenca*, México, Fondo de Cultura Económica/Fundación para las letras mexicanas/Universidad Nacional Autónoma de México, 2006, p. 223.

¹⁶ Enrique de Olavarría y Ferrari, *Poesías líricas mejicanas de Isabel Prieto, Rosas, Sierra, Altamirano, Flores, Riva Palacio, Prieto y otros autores*, Madrid, Imp. De Aribau y Cía., 1878, p. 178-180.

¹⁷ Leticia Romero Chumacero, “Laura Méndez de Cuenca: el canon de la vida literaria decimonónica mexicana”. *Relaciones* [Revista del Colegio de Michoacán], 2008, p. 127. En línea, recuperado el 26/02/2011: <<http://www.colmich.edu.mx/files/relaciones/113/pdf/leticiaRomeroChumacero.pdf>>.

¹⁸ José Luis Martínez en su artículo “México en busca de su expresión” en *Historia general de México* hace la división de cuatro periodos de diferentes tonos culturales, clasificando en cada periodo una temática distinta, así como los

Modernistas, El Ateneo de la Juventud, etc. Aunado a esto, hay que tener en cuenta que la escritora vivió mucho tiempo fuera del país como lo apunta Pablo Mora: “Así, llegado el año 1891, la maestra comenzó una estancia en el extranjero que, con breves retornos y permanencias en México, duró hasta 1910. Laura, en efecto, permaneció fuera de su país natal, primero viviendo en EUA, y después, como comisionada por parte del ministerio de Instrucción Pública, en Europa”.¹⁹

Esto indudablemente la exilió de los grupos o escuelas literarias en turno.²⁰ Los escritores pertenecientes al Liceo Hidalgo o los modernistas, por mencionar algunos, fueron quienes atraieron los reflectores. Las historias de la literatura dejaron de lado a aquellos autores que no seguían los parámetros de lo establecido o que desarrollaban su escritura sin pertenecer a un grupo literario.

Con todo, asumo que la razón más importante por la que Laura Méndez de Cuenca no aparece en la mayoría de las historias de la literatura²¹ se debe a su género, a la doble negación a la se enfrentó, pues, por un lado, se le marginó como sujeto intelectual capaz de crear una vasta producción literaria por su condición de mujer, pero además, la sociedad la marginó y la negó como mujer por no llevar a cabo las labores “que le correspondían”.

Poco a poco y gracias al rescate que han hecho algunos investigadores, el nombre de Laura Méndez de Cuenca ha comenzado a desvelarse; algunas historias de la literatura, críticos literarios, historiadores y pedagogos comenzaron a incluirla o mencionarla en sus trabajos. Mediante un breve recorrido cronológico por las distintas publicaciones donde se menciona a Laura Méndez de Cuenca, trataré de mostrar cómo es que la gran mayoría de esas referencias se limitan a la recuperación de su vida y su obra, sin ahondar a manera de estudios críticos.

autores más representativos de dichas clasificaciones. Cabe señalar que Laura Méndez de Cuenca no es nombrada en dicho artículo.

¹⁹ Pablo Mora, *op. cit.* p. 33.

²⁰ Con algunas excepciones, como la Sociedad de Netzahualcóyotl mencionada páginas atrás.

²¹ No aparece en algunas de las historias de la literatura más relevantes como en *Historia de las letras mexicanas en el siglo XIX* de Emanuel Carballo; *Literatura mexicana S. XIX* de José Luis Martínez; *Historia de la literatura mexicana* de Julio Jiménez Rueda e *Historia de la literatura mexicana con algunas notas sobre literatura hispanoamericana* de Sergio Howland Bustamente, por mencionar algunas.

3. Laura Méndez de Cuenca en la historiografía literaria nacional

*Haz inclinar ante tu voz las frentes,
y que resuene a tu canción unido
el general aplauso de las gentes.*
Manuel Acuña

En 1878, Enrique Olavarría Ferrari publica sus *Poesías líricas mejicanas*, donde aparece el primer registro que se tiene de Laura Méndez de Cuenca en una antología; sin embargo, como el título lo indica, la obra se limita a describirla como una poetisa: “Laura Méndez de Cuenca [...] es muy estimable poetisa que en 1874 comenzó a publicar sus bellas composiciones”.²² Siguiendo la misma línea y sin aportar más datos, en 1928 Carlos González Peña afirmó: “Laura Méndez de Cuenca (1853-1928), fogosa musa inspiradora y poetisa ella misma de amable estro”,²³ sin detenerse en dar más información sobre su vida ni mucho menos sobre su obra.

En 1967 aparece la primera edición del *Diccionario de escritores mexicanos* de Aurora M. Ocampo y Ernesto Prado; en esta publicación nuevamente se menciona a Laura Méndez de Cuenca a partir de su poesía: “La señora Méndez de Cuenca fue poetisa de tono pesimista que no sólo produjo versos sino que también los inspiró, contándose entre sus admiradores el malogrado poeta Manuel Acuña”.²⁴ Aunque no dan mayor información significativa, recupero el adjetivo “pesimista” con que

²² Enrique Olavarría y Ferrari, *ibid.*

²³ Carlos González Peña, *Historia de la literatura mexicana: Desde los orígenes hasta nuestros días*, México, Porrúa, 1981, p. 306/9.

²⁴ “Méndez de Cuenca, Laura” Aurora M. Ocampo de Gómez y Ernesto Prado Velázquez, *Diccionario de escritores mexicanos*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1967, p. 226.

califican los poemas de la escritora, ya que puede ser una pequeña muestra de lo diferente que escribía en comparación con sus contemporáneos; además, también se habla de ella como inspiradora y, como podemos notar, quizá sea éste el principio de encontrarla siempre ligada al poeta Manuel Acuña.

El Diccionario Porrúa: biografía y geografías de México, publicado en 1970 nos presentan a Laura Méndez de Cuenca quizá de una manera más completa; sin embargo, lo que más resalta es su actividad como pedagoga: “Desarrolló importantes actividades dentro del magisterio mexicano: Profesora de la Esc. de Artes y Oficios para Mujeres, de la Normal para Profesoras, Directora de la Esc. Normal para Profesoras en Toluca. Desempeñó diversas comisiones del Gobierno de México representándolo en los Congresos Internacionales de Educación reunidos en París, Berlín, Milán, Bruselas, Fráncfort, Le Maine y Londres”,²⁵ y, aunque sí menciona brevemente su actividad como literata, se enfoca únicamente en enumerar los títulos de sus obras publicadas.

Ocho años más tarde, en 1978, se publica *Biobibliografía de los escritores del estado de México*; el libro se centra en presentar los aspectos más importantes de su vida; hace un resumen de la infancia de Laura hasta su muerte sin ahondar más en su obra y, nuevamente, existe un mayor énfasis en su actividad como educadora: “Maestra de cuerpo entero, pedagoga notable, literata y humanista, está considerada como la auténtica creadora de la Escuela Normal para Señoritas de la ciudad de Toluca, la que dirigió después de haber hecho lo propio en varias escuelas primarias”.²⁶

Un año después, sale a luz *Poesía Mexicana* de José Emilio Pacheco donde habla brevemente de la vida de la autora, su lucha por el feminismo y sus obras, a diferencia de lo que sus antecesores habían escrito, Pacheco, no reduce la producción de Laura a su poesía, sino que abre el panorama general de sus contribuciones a la literatura mexicana: “[...] colaboró en los periódicos revolucionarios, publicó un libro para niñas, *Vacaciones*, y un *Tratado de la economía doméstica*. No hay noticia de que haya reunido sus poemas, sí de una «novela de costumbres mexicanas», *El espejo de Amarilis* (1902) y de un libro de cuentos, *Simplezas* (1910)”.²⁷ Por otro lado, José Emilio Pacheco señala que falta mucho por hacer en cuanto a estudios críticos sobre la autora “[...] Laura Méndez de Cuenca está en espera de su redescubrimiento”.²⁸

²⁵ Vv. Aa. *Diccionario Porrúa. Historia, biografía y geografías de México* (3ª ed.), México, Porrúa, 1971.

²⁶ Hugo Aranda Pamplona, *Biobibliografía de los escritores del estado de México*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1978, p. 60.

²⁷ José Emilio Pacheco, *Poesía mexicana*, México, Promociones Editoriales Mexicanas, 1979, p. 183.

²⁸ *Ibid.*

Pasaron cinco años sin que el nombre de Laura Méndez de Cuenca tuviera alguna resonancia, fue hasta 1984 cuando Raúl Cáceres Careño se convierte en uno de los primeros especialistas que se animan a revivir a la autora con su libro *Laura Méndez de Cuenca. La pasión a solas*. En él, Cáceres se dedica a rescatar su poesía; a estudiarla con un breve análisis introductorio, dejando de lado su producción narrativa y, en algunas ocasiones, sin ahondar más en el tema: “Su poesía revela las virtudes y defectos de esa, “exaltación personal”, que marca a los románticos: desmesura y desorden formal, la expresión poética confiada casi exclusivamente a la inspiración y a los sentidos, ausencia crítica, frondosidad o exuberancia verbal, etc.”.²⁹

Asimismo, contamos con el rescate que de la obra de Méndez de Cuenca hicieron Ana Rosa Domenella, Luzelena Gutiérrez y Nora Pasternac en 1991 con su antología *Las voces olvidadas*. En ella no sólo rescatan a Laura Méndez, sino, como lo indica el nombre, a otras escritoras mexicanas del siglo XIX cuyas voces fueron calladas. En la parte dedicada a Laura Méndez de Cuenca, las investigadoras revisan la obra, sobre todo sus cuentos, a partir de una visión de género, analizan cada uno de los personajes femeninos y llegan a conclusiones importantes: “la autora no intenta hacer una abierta presentación de mujeres pioneras o liberales de fines de siglo XIX y principios del XX, sino que recurre a una técnica consistente en utilizar una voz narradora moralizante, que no se encuentra muy convencida de sus posturas o sobre lo que ejerce la ironía”.³⁰

En 1996 aparece *Mil quinientas mujeres en nuestra conciencia colectiva: catálogo biográfico de mujeres de México*³¹ donde, una vez más, se rescata a Laura Méndez de Cuenca; sin embargo, es notorio el retroceso ya que la autora, Aurora Tovar Ramírez, únicamente se encarga de repetir lo que las demás historias de la literatura ya habían mencionado, no da mayores datos ni aportaciones sobre su obra; además de no mencionar las otras publicaciones, por lo que se centra en su vida y su producción poética.

Posteriormente en el 2003, Mílada Bazant publica el artículo “Una visión educativa contrastada. La óptica de Laura Méndez de Cuenca, 1870-1910”³². Éste se centra básicamente en exponer la expe-

²⁹ Raúl Cáceres Careño, *Laura Méndez de Cuenca/ La pasión a solas*, México, Instituto Mexiquense de Cultura, 1984, p. 8.

³⁰ Ana Rosa Domenella, Luzelena Gutiérrez de Velasco y Nora Pasternac, *Las voces olvidadas. Antología crítica de narradoras mexicanas en el siglo XIX*, México, El Colegio de México, 1991, p. 129.

³¹ Aurora Tovar, *Mil quinientas mujeres en nuestra conciencia colectiva*, México, Documentación y estudios de mujeres, 1996.

³² Mílada Bazant, “Una visión educativa contrastada. La óptica de Laura Méndez de Cuenca, 1870-1910”. *Revista Mexicana de Investigación Educativa*, vol. 8, núm. 18, mayo-agosto, 2003, pp. 503-546.

riencia educativa de Laura Méndez de Cuenca en San Luis Missouri, cuando fue enviada por el gobierno de Porfirio Díaz con el objetivo de comparar el sistema educativo estadounidense con el mexicano.

Tiempo después, en el 2006 aparece la tesis para obtener el grado de licenciatura *Laura Méndez de Cuenca: crónicas de viaje 1896-1910: andanzas por Estados Unidos y Europa*³³ de Roberto Sánchez Sánchez, donde por primera vez se muestran datos bibliográficos importantes sustentados en documentos o escritos de la propia autora; además, este estudio se enfoca en el análisis de las crónicas de viaje, así como en el redescubrimiento de varias de sus crónicas.

En ese mismo año se publica *Impresiones de una mujer a solas. Una antología general/ Laura Méndez de Cuenca* de Pablo Mora que reúne varios textos de toda su producción literaria (poesía, cuento, crónica, cartas, semblanzas y textos educativos), acompañado de tres ensayos críticos: “Laura Méndez de Cuenca: escritura y destino entre los siglos (XIX-XX)”, elaborado por el mismo recopilador, Pablo Mora; “Laura Méndez de Cuenca. Forjando una nación”, escrito por Ana Rosa Domellana y Luzelena Gutiérrez de Velasco; y “El dietario de Karlsbad (Laura Méndez se va de viaje)”, de Roberto Sánchez. De tales textos, vale la pena retomar el estudio preliminar de Pablo Mora, quien, una vez más, se encarga de adentrarnos en la biografía de Laura Méndez, así como también, nos da una breve introducción a cada uno de los géneros en los que incursionó la escritora.

Dos años después, en 2008, aparece un amplio artículo de Leticia Romero Chumacero: “Laura Méndez de Cuenca: el canon de la vida literaria decimonónica mexicana”³⁴, que presenta una extensa y amplia revisión de la vida y obra de Laura Méndez de Cuenca, haciendo notoria la falta de publicaciones críticas. Un año después, la misma investigadora escribe dos artículos: “Periodismo y modernidad en Laura Méndez de Cuenca”³⁵; en él trata de demostrar cómo Laura Méndez de Cuenca era una autora moderna, ilustrada, liberal y progresista; en el segundo: “Más que discípula y amiga: Un epistolario de Laura Méndez de Cuenca”³⁶, revisa de manera exhaustiva la correspondencia entre ella y Enrique de Olavarría.

³³ Tesis que para obtener el título de Licenciado en Lengua y Literaturas Hispánicas, en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México, asesorada por el Doctor Pablo Gerardo Mora Pérez-Tejada.

³⁴ Leticia Romero Chumacero, “Laura Méndez de Cuenca: el canon de la vida literaria decimonónica mexicana”. *Relaciones* [Revista del Colegio de Michoacán], núm. 113, vol. xxix, invierno 2008, p. 107-141.

³⁵ Leticia Romero Chumacero, “Periodismo y modernidad en Laura Méndez de Cuenca”. *Destiempos. Revista de curiosidad cultural*, Año 3, N.º. 19, 2009, p. 229-244.

³⁶ Leticia Romero Chumacero, “Más que discípula y amiga. Un epistolario de Laura Méndez de Cuenca”, *Casa del Tiempo* [revista de la Universidad Autónoma Metropolitana], vol. II, época IV, núm. 17, marzo, p. 7-9.

Más tarde, Roberto Sánchez Sánchez presenta la tesis para obtener el grado de maestría *Laura Méndez de Cuenca: Simplezas y otros cuentos*³⁷, una edición crítica de varios cuentos de la autora. Roberto Sánchez realiza un gran rescate de los cuentos de la autora publicados en diferentes periódicos, con lo cual, logra enriquecer el acervo que hasta entonces se tenía de Méndez de Cuenca.

Los festejos del Bicentenario y Centenario de la Independencia y la Revolución en México trajeron consigo el rescate de muchos de los personajes que formaron parte de la historia de la nación, con esa recuperación, no sólo sobresalieron los personajes más famosos, también se puso atención en los que habían sido olvidados.

A mediados de 2010 Milada Bazant publicó su libro *Laura Méndez de Cuenca. Mujer indómita y moderna (1853-1928). Vida cotidiana y entorno*³⁸, en el cual la historiadora realiza una biografía “con tintes literarios” utilizando distintas metodologías y lenguajes historiográficos.

Un año más tarde, a finales de 2011, sale a la venta la obra completa de Laura Méndez de Cuenca titulada *Laura Méndez de Cuenca: su herencia cultural*³⁹ dividida en tres volúmenes coordinados por Milada Bazant. Sin duda, esta publicación ha ayudado a que Laura Méndez de Cuenca deje de ser desconocida y favorece que, en un futuro, se amplíen los estudios críticos sobre ella, pues además de recopilar toda su obra, también presenta ocho ensayos de investigadores que habían incursionado en el estudio de su obra. En estos tres volúmenes podemos apreciar lo que años atrás puntualizaba José Emilio Pacheco y que más tarde ampliaron otros investigadores con un seguimiento y profundidad en cada uno de las temas desarrollados.

Dentro de la mencionada publicación encontramos ensayos de Ana Rosa Domenella y Luzelena Gutiérrez de Velasco: “Profesionalismo de una escritora excepcional en su novela por entregas, espejo de costumbres mexicanas”, de Pablo Mora: “Laura Méndez de Cuenca: pasión y destino en la poesía mexicana”, de Lilia Granillo Vázquez: “Laura, la mujer más culta del país: la mejor escritora, el mejor cuento”, de Raúl Cáceres Careño: “Con versar sobre prosas”, de Milada Bazant:

³⁷ Tesis que para obtener el título de Maestro en Letras Mexicanas, en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México, asesorada por el Doctor Pablo Gerardo Mora Pérez-Tejada.

³⁸ Milada Bazant, *Laura Méndez de Cuenca: mujer indómita y moderna (1853-1928)*. México, Colegio Mexiquense/ Gobierno del estado de México, 2009.

³⁹ Milada Bazant, *Laura Méndez de Cuenca su herencia cultural*, México, Siglo XXI/Servicios Educativos Integrados al Estado de México/El Colegio Mexiquense, A.C., 2011.

“La educación moderna según el lente crítico según el lente de una mujer ilustrada”, de Leticia Romero Chumacero: “Un impulso de solidaridad: el feminismo de Laura Méndez de Cuenca” y “El hogar mexicano según una escritora cosmopolita”, y por último de Roberto Sánchez Sánchez con “Salve, viajera de lontananza”. Dichos artículos amplían las temáticas y las formas de abordar los análisis que hasta el momento existían sobre la producción literaria de Méndez de Cuenca y sin duda, representan el primer empuje, que inaugurará los próximos y vastos estudios sobre la obra de la escritora.

Por último, quizá como una respuesta al redescubrimiento que tuvo la obra de Laura Méndez de Cuenca, en marzo de 2012 apareció la tesis para obtener el grado de licenciatura *El espejo de Amarilis de Laura Méndez de Cuenca: la pluma doble, la educación y la literatura*⁴⁰ de Claudia Janet Morales Ramírez, quien realizó un estudio del contexto educativo de la época de la escritora, así como de la construcción de los personajes femeninos y masculinos dentro de la novela, de esta manera, intentó demostrar el compromiso que tenía la autora con las condiciones educativas y sociales del país, además de su compromiso por el cambio.

⁴⁰ Tesis que para obtener el título de Licenciado en Lengua y Literaturas Hispánicas, en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México, asesorada por la Maestra Ana Laura Zavala Díaz.

4. De vuelta a la literatura

*Yo prefiero la prosa de Laura Méndez de Cuenca a sus versos.
Fue una mujer muy culta y demasiado inteligente para ser romántica.*
Leonor Llach

Como se ha visto a lo largo del recuento que he presentado de las publicaciones que recuperaron a Laura Méndez de Cuenca, puedo caracterizar su alusión en tres fases principales, que describiré enseguida.

En un inicio, las publicaciones conforman una etapa de registro, representada por las primeras obras en las cuales apareció el nombre de la escritora. Nos remite a las historias de la literatura, como la de Enrique de Olavarría, Carlos Amézaga, Carlos González Peña, entre otros. Esta primera etapa sirvió para que la siguiente generación se encargara ya no sólo de mencionarla, sino de hacer el trabajo de redescubrimiento.

Una vez que se superó la etapa de registro, se comenzó con otro tipo de rescate enfocado a la publicación y edición de sus textos; al mismo tiempo que se recuperó a Laura Méndez de Cuenca como sujeto. En esta etapa parece tener mayor relevancia el dato de que fue esposa de Agustín F. Cuenca, pues esa información es indispensable para entender su biografía. También es relevante mencionar que en un principio sólo se le conoció como poetisa; fue mucho tiempo después que se comenzó con el rescate del resto de su producción literaria.

Por último, existen varias aproximaciones críticas que en su mayoría se han enfocado en una visión de género, haciendo ver su notable actuación como mujer, educadora y escritora;

como un ser sumamente independiente en una sociedad que no se lo permitía o, en su defecto, se han enfocado en el estudio de sólo una de sus producciones, ya sea su novela, su poesía o sus crónicas.

Todas las publicaciones han aportado información, datos y textos importantísimos; sin embargo, en esta tesis he decidido emprender un estudio crítico que no se centre en su biografía ni en un enfoque de género.

Por esta razón la presente tesis no cuenta con una biografía detallada de la literata, ya que el propósito no es continuar con un trabajo de rescate que ya se ha dado a lo largo de varias décadas, sino que pretende ir por otros derroteros, justo como Barthes lo mencionó:

Aún impera el *autor* en los manuales de historia literaria, las biografías de escritores, las entrevistas de revistas [...] la *explicación* de la obra se busca siempre en el que la ha producido, como si, a través de la alegoría más o menos transparente de la ficción, fuera en definitiva, siempre, la voz de una sola persona, el *autor*, la que estaría entregando sus “confidencias”.⁴¹

Me interesa continuar con la tendencia crítica del “imperio del autor”, por lo que me abocaré a elaborar un estudio crítico de tres de sus cuentos, sin la necesidad de profundizar más en el estudio de su vida⁴² ya que pienso que, a pesar de que todavía faltan muchos datos por descubrir sobre la autora, se cuenta ya con la información necesaria y pertinente para “inaugurar” estos estudios.

Muchos de los críticos que hablaron –o hablan– sobre Laura Méndez de Cuenca trataron –o tratan– de ubicarla en una corriente literaria en específico, como el mismo Pablo Mora lo enunció: “En efecto, la escasa producción poética conocida de Laura se ha clasificado como de corte tradicional, romántica y clásica a la vez [...]. Asimismo, en otro género como el cuento, Laura supo plantear en prosa realista y naturalista”.⁴³

Detrás de todas las discusiones que estas afirmaciones pueden suscitar, no se tratará de ahondar más en esa categorización, ya que el tema de esta tesis no es situar a la escritora en alguna corriente, sino elaborar un análisis de un *tema* recurrente en sus cuentos: la instrucción femenina.

⁴¹ Roland Barthes, “La muerte del autor” en *Sujeto y relato: antología de textos teóricos*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2009, p. 106.

⁴² Acerca de aspectos biográficos de Laura Méndez de Cuenca advierto el recuento que he presentado de los estudiosos mencionados en párrafos anteriores.

⁴³ Pablo Mora, *op. cit.* p. 19.

La instrucción femenina está plasmada en sus cuentos a partir del retrato de la familia, un retrato no prototípico. Laura Méndez de Cuenca presenta una familia exagerada, burda y, en ocasiones, sin futuro; muy diferente de la familia representada por algunos de sus contemporáneos como José López Portillo en su novela *La parcela* (1898), la cual nos muestra el ideal de lo que “debería ser” una familia. Pienso que Laura satiriza el *tema* de la instrucción femenina en sus cuentos, porque de esta manera critica la postura política, educativa y económica imperante en el país: el positivismo.

Por esta razón analizaré el *tema* en tres cuentos: “La venta del chivo prieto” (1902);⁴⁴ “Heroína de miedo” (1908)⁴⁵ y “La gobernadora” (1909).⁴⁶ Es importante tener en cuenta la fecha en que éstos fueron publicados porque si bien, como lo mencioné párrafos arriba, no intentaré rehacer una biografía; sin embargo, sí retomaré la información pertinente para completar mi análisis. Es decir, hay que tener presentes ciertos datos biográficos que considero ayudarán al análisis.

Como ya lo referí, es justo por esas fechas cuando Laura no residía en México, ella decide permanecer en condición de extranjera “durante más de 11 años, entre las décadas que van de 1890 a 1910”,⁴⁷ fechas que coinciden con el momento en que publicó sus cuentos. No podemos dejar de lado este dato, puesto que al residir en otros países la escritora, indudablemente, se ve empapada de nuevas ideologías, nuevas perspectivas, así como de otras maneras de expresión, que por supuesto la marcaron, no sólo en lo personal, sino también en el ámbito cultural y literario⁴⁸.

Sin caer en contradicciones y regresar al temido “imperio del autor”, pienso que este dato me ayudará a tener una visión parcial, pero más informada del contexto, ya que a pesar de tra-

⁴⁴ “Fue escrito en San Luis Missouri el 24 de diciembre de 1902; aquí coloqué la versión extraída de Laura Méndez de Cuenca, *Simplezas*, México/París, Sociedad de Ediciones Literarias y Artísticas-Librería Paul Ollendorff, 1910, pp.3-43.” Cf. *Laura Méndez de Cuenca su herencia cultural*/ Mílada Bazant, coordinadora, México: Siglo XXI/Servicios Educativos Integrados al Estado de México/El Colegio Mexiquense, A.C., 2011, p. 283.

⁴⁵ *El Imparcial*, t. xxv, núm. 4444, 18 de noviembre de 1908, pp. 4-5, cols. 3-5 y 5, respectivamente. Cf. *Laura Méndez de Cuenca su herencia cultural*/ Mílada Bazant, coordinadora, México: Siglo XXI/Servicios Educativos Integrados al Estado de México/ El Colegio Mexiquense, A.C., 2011, p. 345.

⁴⁶ *El Imparcial*, t. xxvi, núm. 4641, 3 de junio de 1909, p. 4, cols. 3-5. Cf. *Laura Méndez de Cuenca su herencia cultural*/ Mílada Bazant, coordinadora, México: Siglo XXI/Servicios Educativos Integrados al Estado de México/El Colegio Mexiquense, A.C., 2011, p. 401.

⁴⁷ Pablo Mora, *op. cit.* p. 18.

⁴⁸ Laura Méndez Cuenca viajó por diferentes partes de mundo entre 1890 y 1910 como representante del país en varios congresos y como comisionada por el gobierno porfirista para estudiar los diferentes sistemas educativos. Estuvo en diversos lugares de Estados Unidos como San Francisco, Berkeley, New York y San Luis Missouri; también visitó varios lugares de Europa como Alemania, Italia, Inglaterra y Bélgica. Cf. Bazant, Mílada. *Laura Méndez de Cuenca su herencia cultural*. México: Siglo XXI; Servicios Educativos Integrados al Estado de México; El Colegio Mexiquense, A.C., 2011.

tarse de algo “ajeno” a los cuentos, como muchos pensarán, resulta un elemento importante que se verá reflejado en el proceso creativo de Méndez de Cuenca en esos años. Al respecto Antonio Cándido señala:

Hoy sabemos que la integridad de la obra no permite adoptar ninguna de esas visiones disociadas; y que sólo la podemos entender fundiendo texto y contexto en una interpretación dialéctica íntegra, en que tanto el viejo punto de vista que explicaba por los factores externos, cuando el otro, norteado por la convicción de que la estructura es virtualmente independiente, se combinan como momentos necesarios del proceso interpretativo. Sabemos, aún, que lo *externo* (en el caso, lo social) importa, no como causa, ni como significado, sino como elemento que desempeña un cierto papel en la constitución de la estructura, tornándose, por tanto, *interno*.⁴⁹

Al tener en cuenta la estancia de once años de Méndez de Cuenca fuera del país, así como el retrato satírico de la instrucción femenina en los tres cuentos seleccionados de la autora, el objetivo es estudiar la cuentística de Laura Méndez de Cuenca a partir de una visión diferente; pretendo romper con lo que hasta el momento se han centrado sus críticos, sin dejar de lado esos estudios que, sin duda, facilitarán una mayor comprensión. Me planteo realizar el análisis de los tres cuentos elegidos, tratando de demostrar que Méndez de Cuenca empleó los temas de la “instrucción femenina” y de la “institución” de la familia como medios para suscribir una fuerte crítica al positivismo.



⁴⁹ Antonio Cándido, *Literatura y sociedad: estudios de teoría e historia literaria, Traducción, presentación y notas de Jorge Ruedas de la Serna*, México, Centro de Investigación sobre América Latina y el Caribe/ Universidad Nacional Autónoma de México, 2007, p. 26.

**SEGUNDA PARTE:
DE SÁTIRA Y OTRAS COSAS**

1. Práctica satírica en la segunda mitad el siglo XIX

Durante la primera mitad del siglo XIX escribir sobre la patria, la nación y sus costumbres fue casi una obsesión para los autores. Sobresalían las historias de indios, mestizos o rancheros en las cuales el lenguaje formaba parte esencial y, en ocasiones, los escritores mezclaban términos del náhuatl y del español para hacer referencia a la identidad mexicana; además, también los paisajes eran muy importantes por lo que la mayoría de las veces estaban presentes;¹ sin embargo, las transformaciones en la cultura, en particular en la literatura, no se llevaron a cabo de manera radical, justo como José Luis Martínez lo mencionó:

No obstante los cambios culturales en el siglo XIX nunca se realizaron como una transformación violenta o una ruptura, y a pesar de los obstáculos y limitaciones que siempre tuvieron las actividades culturales, la evolución que se efectuó de un extremo a otro fue enorme [...]. La evolución no ha sido sólo el efecto de cambios de orientación estética y objetivos intelectuales, sino que ha sido un proceso de transformación en las costumbres, en los hábitos de trabajo y en el ejercicio profesional de la cultura.²

¹ Respecto al nacionalismo, Elsa Muñíz planteó que: “El proyecto nacionalista tenía como primer objetivo hacerse un lugar en la cultura universal y a la vez que exaltar los elementos auténticamente originales y nacionales”. Cf. Muñíz, “Identidad y cultura en México. Hacia la conformación de un marco teórico” en *Identidades y nacionalismos: una perspectiva interdisciplinaria*, p. 25. Esto se evidenció en la literatura que no tardó en retratar lo auténticamente originario de México. El Romanticismo, Costumbrismo y, posteriormente el Realismo, se convirtieron en las corrientes literarias por excelencia ya que los escritores buscaban una literatura que lograra expresar el paisaje y las costumbres nacionales, por lo que el impulso de estas nuevas corrientes literarias fue aún mayor. En este sentido la afirmación de José Luis Martínez logra explicar lo antes mencionado: “La observación y la pintura del ambiente mexicano, que continúan dominando el repertorio temático de nuestros novelistas, progresan hacia un nacionalismo cada vez más consciente y significativo”. Cf. Martínez, “México en busca de su expresión” en *Historia general de México*, p. 733. Ejemplos de esta “nueva” literatura nacionalista existen muchísimos, basta recordar a uno de los personajes que estuvo más involucrado no sólo en realizar una literatura original, sino en lograr reunir a la gran mayoría de los intelectuales impulsando esta idea del nacionalismo cultural: Ignacio Manuel Altamirano (1834-1893), dentro de su producción podemos encontrar *Clemencia* (1869), *La navidad en las montañas* (1871) y *El Zarco* (1886-1888, 1901).

² José Luis Martínez en su artículo “México en busca de su expresión” en *Historia general de México*. México: Colegio de México, Centros de Estudios Históricos, 2000, p. 713.

De esta manera, la literatura mexicana de la segunda mitad del siglo XIX, como es lógico, se desarrolló: “la sociedad”, “los vicios”, “la división de clases sociales”, “la familia”, “el matrimonio”, “la mujer”, “la educación femenina”, entre otros, fueron algunos de los *temas* tratados por los literatos, vistos desde otra perspectiva, con un criterio político para el cual el Estado era el responsable de llevar el control de la sociedad.

Uno de los *temas* de la literatura que la Ilustración había articulado fue “la instrucción femenina”: entonces se esperaba de la mujer guiara por buen camino, no sólo a la familia, sino a la nación completa.

Sin embargo, ese *tema* no era nuevo, lo que cambió fue el enfoque que se le dio; es decir, mientras que en la primera mitad del siglo XIX se hacía a partir de una literatura ilustrada, preocupada por moralizar, justo como José Joaquín Fernández de Lizardi lo hizo con su obra *La Quijotita y su prima* o Fernando Calderón con *A ninguna de las tres*, en las que ambos escritores, a lo largo de las páginas, expusieron inquietudes que comenzaban a surgir respecto a la educación de la mujer y cómo la sociedad debía encargarse de esa instrucción.

En la segunda mitad del siglo XIX, por el contrario, el enfoque en relación con la educación de las mujeres se transformaría: ya no se concebía a cargo de la sociedad, como en años anteriores, sino que, con la entrada del Positivismo, era vista como una dimensión política; es decir, se veía al Estado como el responsable de esa educación, ya no la sólo a sociedad.

En efecto, una vez que el positivismo se introducía en México, la ideología iba cambiando: después del “desorden” que se vivió, se quería instaurar la paz mediante la imposición de una nueva ideología política, económica y social: la positivista. Como Leopoldo Zea lo destacó:

Una vez que el partido de la Reforma hubo alcanzado el poder, fue menester establecer el orden. Pero se trataba de establecer un orden permanente. Para esto era menester lo que Mannheim llama una ideología, es decir, una forma especial de pensar que sirviese de base a todo acto real, a toda realidad política y social.³

De esta manera, el Estado se proclamó como el encargado de impartir esa educación:

Es más, para Barreda la moral no viene a ser otra cosa que un objeto factible de reforma como cualquier objeto material; la moral es independiente del mundo que Barreda llama espiritual, la moral pertenece al campo de lo social; de aquí que sea factible de educación. La moral no puede quedar al arbitrio de los individuos que pertenecen al campo social; por esta razón

³ Leopoldo Zea. *El positivismo en México: nacimiento, apogeo y decadencia*. México: Fondo de Cultura Económica, 1968. p. 47.

debe ser objeto de interés de un organismo social. Por lo pronto, este organismo encargado de formar la moral de los ciudadanos deberá ser el Estado por medio de la instrucción pública...⁴

De esta manera, “la instrucción femenina” pasó de ser un *tema* a convertirse en un *leitmotiv*⁵ recurrente de la literatura mexicana finisecular. Esto se puede comprobar con las diferentes expresiones artísticas que proliferaban en la época, no es casualidad que la gran mayoría de la publicidad estuviera pensada y diseñada exclusivamente para el bello sexo y no sólo eso, sino que además, existían diferentes revistas y periódicos escritos por y para mujeres.⁶ Lo mismo sucedió con los escritores que, sin quedarse atrás, dedicaron gran parte de sus escritos al *tema* del “ángel del hogar”.

Al ser “la instrucción femenina” un *leitmotiv* central de la literatura que manifestaba los enfrentamientos entre las ideologías imperantes, la consecuencia fue que varios de los escritores eligieran dos caminos completamente distintos: unos hicieron del *leitmotiv* conductor “su religión”, y se encargaron de explotarlo al máximo, en ocasiones, exagerando al extremo en cómo debía ser el comportamiento de una dama; otros, como Laura Méndez de Cuenca que, quizá hartos de la insistencia en la educación de la mujer o con el propósito de simplemente criticar esa instrucción, se dedicaron en sus creaciones a burlarse del *leitmotiv*. De esta manera el *tema* en cuestión fue tratado desde diferentes perspectivas; una de ellas fue por medio de la sátira que alcanzó gran popularidad entre diversos escritores.

Para demostrar estas aseveraciones me aproximaré críticamente a analizar cinco novelas diferentes: *El diablo en México* (1858) de Juan Díaz Covarrubias; *Baile y cochino* (2ª edición, 1886)

⁴ *Ibid.* p. 109.

⁵ Es necesario apuntar que retomo el término “leitmotiv” del *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria* de Angelo Marchese. En dicho texto, se define “tema” como “el centro de organización [de la obra literaria] [...] es precisamente el motivo fundamental de una obra, que puede ser definido por una descripción del contenido (del “fondo”) o psicológico...”. En este sentido, afirmo que uno de los “temas” que aparece en la literatura del siglo XIX es la “instrucción femenina”, por lo que interpreto que al retomarse constantemente dicho “tema” se vuelve un “leitmotiv”, pues, según Marchese, un “leitmotiv” es un “motivo recurrente, frecuentemente fundamental, de una obra”, es decir, es un “tema” sostenido, recurrente en una obra que aparece en distintos momentos por lo que es importante. Cf. Marchese, Angelo. *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Barcelona: Ariel, 1998, p. 230, 398.

⁶ Existía una gran variedad de prensa que fue creada pensando únicamente en las mujeres ya que fueron ellas las que se convirtieron en el mejor mercado. Dentro de las publicaciones más famosas podemos encontrar: *Semanario de Señoritas Mejicanas* (1841), *El apuntador* (1841), *Panorama de las Señoritas* (1842), *La Colmena* (1842), *Las hijas del Anáhuac* (1873), entre otras. Según Monserrat Galí Boadella: “la mujer influyó poderosamente en la publicación de revistas y en el de las novelas. Las revistas, especializadas o no en el bello sexo, fueron un elemento de suma importancia para el desarrollo cultural del México Independiente. En un país que apenas se lograba afianzar como nación en lo político y en lo económico, los editores no dudaron en lanzarse a verdaderas epopeyas editoriales. Y si lo pudieron hacer fue sin duda porque las mujeres leían y convertían en el sostén y a veces en la razón de ser de estas publicaciones periódicas”. Cf. Galí. *Historias del bello sexo*, p. 491.

de José Tomás de Cuéllar; *La rumba* (1890-1891) de Ángel de Campo; *La parcela* (1898) de José López Portillo y Rojas, y *Santa* (1903) de Federico Gamboa.

Consideraré estas obras porque, además de pertenecer a diversas corrientes literarias y de que sus autores nacieron y produjeron durante distintos periodos, son algunos de los escritores más representativos de la época. Por otro lado, la elección de las obras tiene que ver con lo que quiero demostrar: recuperar el *leitmotiv* de “la instrucción femenina” desde diferentes *motivos*⁷, pues no todos se expresan de la misma manera, ni dicen lo mismo, ni emplean los mismos recursos para llegar al lector.

De esta forma, se procura generar un amplio contraste y un panorama general del *leitmotiv* de “la instrucción femenina”, así como de la manera en que se presentaron los diferentes *motivos* mediante la práctica satírica.

⁷ El motivo es “cada una de las unidades menores que configuran el tema o dan a éste la formulación precisa en un determinado momento del texto”. Cf. Marchese, Angelo. *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Barcelona: Ariel, 1998, p. 274. Es decir, los diferentes “motivos” de la instrucción femenina podrán ser diversos como: la virginidad, el matrimonio, la sexualidad, la familia, los hijos, etc.

2. Del *leitmotiv* de “la instrucción femenina” y sus diferentes *motivos* satirizados

Con la entrada del positivismo, la familia se convirtió en uno de los instrumentos más efectivos para sustentar el poder y el orden social, ya que al impulsar dicha institución, se le asignó a cada integrante el papel que debía llevar a cabo y cómo debía ejercerlo; como Bridget Aldaraca lo comentó: “Por un lado, se destaca constantemente la relación de la familia con la estructura social: ‘¿Qué es el Estado, si no la imagen exacta de la familia? ¿Qué es la Patria en su más primitiva acepción, si no la reunión o asociación de los padres?’”.⁸

Indudablemente, la literatura reafirmó esta postura, y como en ocasiones pasadas cuando la literatura mostraba lo que sucedía en el ámbito político y económico, esta vez no se quedó atrás, rápidamente la gran mayoría de los escritores recurrieron al *leitmotiv* de “la instrucción femenina” en sus obras para hacer referencia a la importancia que tenía la familia. Este *leitmotiv* conductor fue difundido a gran velocidad debido a que no sólo México, sino el mundo entero estaba enfocado en la familia como núcleo central del Estado.

Como es lógico, cada autor usó ese *leitmotiv* en sus obras literarias de distintas maneras y con diferentes *motivos* y propósitos, eso se puede ver reflejado en las obras de los cinco autores seleccionados que, a pesar de ser contemporáneos, algunos pasajes presentan claras diferencias entre sí.

⁸ Bridget A. Aldaraca. *El ángel del hogar: Galdós y la ideología de la domesticidad en España*, Madrid: Visos Distribuidores, 1992, p. 43.

Por un lado tenemos a José Tomás de Cuéllar, Juan Díaz Covarrubias y Ángel de Campo quienes nos presentan a una familia tradicional⁹; es decir, que dentro de lo establecido, cumplían con el ideal o por lo menos, contaban con todos los elementos necesarios para ser considerada una familia “completa” formada por un padre, que era el sustento económico de la casa; una madre, encargada de educar a los hijos y, finalmente, los hijos que tenían que trascender en el ámbito público para demostrar la buena educación recibida en casa.

Es importante mencionar que de las cinco novelas, sólo las de dichos autores recuperan el tema de la familia “completa”; sin embargo, y seguramente en oposición a las creencias generales, eso no significaba que la familia fuera ideal, sino todo lo contrario. En el caso de las novelas de José Tomás de Cuéllar y Juan Díaz Covarrubias se presenta una familia que, en el afán de seguir los roles impuestos por las clases altas, se convierten en una familia grotesca y exagerada.

Por ejemplo, la novela *Baile y cochino* de José Tomás de Cuéllar nos presenta la familia denominada por en la época como de “nuevos ricos”, es decir, una parentela que gracias al comercio o algún negocio logró ascender en la escala social. Ésta es presentada como ignorante; aunque, pese a este lastre, trata de imitar los roles impuestos por las clases dominantes. Basta recordar el inicio de la novela, cuando por deseos de la hija Matilde, Bartolita y su esposo organizan un baile sin tener la menor idea de lo que eso significa; a pesar de lo cual deciden contratar a Saldaña para que los guíe y les enseñe qué es lo que deben hacer y cómo deben comportarse: “Ya hemos dicho que Saldaña era el alma de la fiesta; sin él no hubieran podido hacer nada ni el señor de la casa, que nunca había entendido de estas cosas ni mucho menos doña Bartolita, acostumbrada, como ella decía, a hacerlo todo al estilo de su tierra”.¹⁰

A su vez, en *El diablo en México* de Juan Díaz Covarrubias encontramos otra familia de “nuevos ricos” que, intentando seguir con los moldes preestablecidos, termina siendo grotesca. Así les sucede a Concha y a su madre cuando van al teatro ya que, en el afán de aparentar aristocracia, se visten “luciendo” todas sus joyas sin darse cuenta de que se ven ridículas:

Iba vestida con un túnico amarillo muy chillante, y mal velaba lo que la vista hubiera querido penetrar mejor, un chal crespón encarnado muy subido: deslumbraba, además, con la cantidad de piedras preciosas que creía tal vez la adornaban. En efecto, llevaba aretes de

⁹ Una familia formada por un padre, una madre y los hijos.

¹⁰ José Tomás de Cuéllar. *Baile y cochino*, México: Universidad Veracruzana, 2011, p. 36.

brillantes, y en los diez dedos de las manos ocho anillos encima de los guantes, rodeaban sus bonitos brazos unas pulseras de oro con broches de diamantes, y su garganta un collar menos valioso. Detrás de ella apareció una matrona ridícula, aunque lujosamente vestida, y que a leguas revelaba ser madre de la joven.¹¹

Ambos escritores exaltan los defectos de las familias y los emplean para provocar una sonrisa en el lector; preocupados por marcar las diferencias entre cada una de las clases sociales.¹² La clase alta era aquella que además de tener el poder adquisitivo, era refinada y educada; como la caracterizó Juan Díaz Covarrubias en su novela *El diablo en México* con Elena y su madre o como lo representan el hacendado don Pedro y su hijo Gonzalo en la novela *La parcela*. Otra clase social fue la denominada como “nuevos ricos”; es decir, los comerciantes que poco a poco obtuvieron un mayor poder adquisitivo, como Matilde y su familia en la novela *Baile y cochino* o Concha y su familia en *El diablo en México*. Por último, el pueblo que sólo poseía lo necesario para vivir como Remedios y su familia en la novela *La rumba* o Santa en la novela del mismo nombre. Además, también estaban interesados en mostrar cómo cierto grupo social trataba de seguir los papeles impuestos por la clase alta, de tal forma que las demás clases sociales veían a ésta como la única manera de *poder ser*.

Algo muy distinto sucede con *La rumba* de Ángel de Campo donde se muestra a una familia perteneciente a la clase baja. El autor, de manera cruda, retratará a una estirpe sin posibilidad alguna de futuro: la familia de Remedios se caracteriza por ser ignorante, viciosa y por no estar conforme con su posición social, pero sin hacer nada para cambiar o intentar parecerse a su ideal de familia:

Y los recuerdos surgían en su memoria, los cuadros de La Rumba distante, el padre ebrio, la madre colérica, los hermanos sucios, imbéciles, incapaces... [...]. Salía del taller con los ojos ardiendo. Los dedos dormidos, las piernas entumecidas y luego ¡ande usted dos leguas para llegar a la casa con los zapatos rotos, sin abrigo, tropezando en los hoyancos! ¿Y para qué? para encontrar serios, palabras duras, airados ademanes...¹³

¹¹ Juan Díaz Covarrubias. *El diablo en México y otros textos*; ed. Clementina Díaz de Ovando. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1989, p. 159.

¹² En algunos textos podemos encontrar diferencias en los términos que utilizan para denominar a las diferentes clases sociales, pero en general se concuerda en que tratan, principalmente, de tres. En el caso de Juan Díaz Covarrubias se burla de esta división pues hace notar la enorme diferencia que existe entre cada una de éstas: “México es un país eminentemente republicano por su forma de gobierno, y sin embargo, tal vez ni en la monarquía más absoluta de Europa, está establecida de una manera tan notable la distinción de clases. Tres son las que predominan. La aristocracia, la clase media y el pueblo”. Cf. Díaz. *El diablo en México*, p. 168.

¹³ Ángel de Campo. *Ocios y apuntes/ La rumba*, México: Editorial Porrúa, 1969, p. 202.

La familia en *La Rumba* vive un panorama desolador; a diferencia de *Baile y cochino* y *El diablo en México*, el lector termina “abrumado” por la imagen de una familia que va “por mal camino”. Otra de las diferencias radica en que no existe una crítica a la clase media o a “los nuevos ricos”; sin embargo, es notorio cómo para el escritor las clases bajas que no intenten acomodarse a los “nuevos moldes de comportamiento” no tendrán un buen fin; pues no lograrán acoplarse dentro del sistema.

Por otro lado están las novelas *La parcela* de José López Portillo y *Santa* de Federico Gamboa; a diferencia de las anteriores presentan familias incompletas; que a pesar de las ausencias, ya sea de la madre o del padre, intentan rescatar la institución de la familia.

En el caso de *La parcela* existe una familia que sufre la ausencia del elemento más importante para que los miembros de ésta logren desenvolverse, sean educados y trasciendan en la sociedad: la madre. Pese a la ausencia de la figura materna, don Pedro y su hijo Gonzalo logran seguir al pie de la letra el ideal, incluso utópico, de la familia feliz:

Y como no hay en esta vida nada más puro ni hermoso que esos amores, descendentes de los padres a los hijos, como la luz, y ascendentes de los hijos a los padres, como el incienso; el cuadro de aquella concordia, dulzura y afecto, era por todos contemplando con profunda y seria emoción, casi con recogimiento y respeto. Porque así como es feo y repulsivo un grupo de familia desunido y áspero; así también es bella seductora una agrupación de esas, ligada por apretados vínculos de estimación, movida por impulsos abnegados y abrasada en vivas llamas de amor.¹⁴

Por su parte, *Santa* se caracteriza por la ausencia de un padre que lleve las riendas de la casa; aunque los hermanos mayores son quienes cumplen con esa función, nunca logran poner límites ni desprenderse de la ternura que sentían por su hermana:

En ese cuadro, Santa, de niña, y de joven más tarde; dueña de la blanca casita; hija mimada de la anciana Agustina, a cuyo calor duerme noche a noche; ídolo de sus hermanos Esteban y Fabián, que la celan y vigilan; gala del pueblo; ambición de mozos y envidia de mozas; sana, feliz, pura... ¡Cuánta inocencia en su espíritu en su cuerpo núbil y cuántas ansias secretas conforme se las descubre...!¹⁵

La familia intentó que todo se llevara a cabo de acuerdo con el ideal, ya que, seguía los roles de comportamiento que se le había impuesto, mas, a diferencia de *La parcela*, la situación fue

¹⁴ José López Portillo. *La parcela*, México: Secretaría de Educación Pública, PROMEXA, 1979, p. 17.

¹⁵ Federico Gamboa. *Santa*, México: Océano, 1998, p. 47.

totalmente distinta: el ideal se quedó sólo como una utopía y Santa terminó con la felicidad de la familia al “deshonrarla”.

Tanto en *La parcela* como en *Santa* la familia, aunque incompleta, es presentada como una institución en la que sus integrantes intentan subsanar sus “huecos”, y tratan de seguir el *statu quo* de la época al pie de la letra. Nuevamente es notorio cómo, a pesar de que no son familias pertenecientes a la burguesía, adoptan los roles de comportamiento de ésta como si fueran propios.

Sin embargo, ¿qué tiene que ver la familia con “la instrucción femenina” y por qué se vuelve un *tema* tan relevante? Dentro de esa nueva concepción de la familia las mujeres desempañaban un papel fundamental, ya que su misión era cohesionar la vida familiar; si ésta marchaba bien, el Estado también saldría beneficiado. Por lo tanto, fue fundamental para el Estado comenzar con la instrucción de las mujeres ya que de ellas dependía el futuro de la sociedad entera.

Cuando el Estado hablaba de educación de ninguna manera se refería a hacer de las mujeres profesionistas, por el contrario, esa instrucción nuevamente se basaba en la repetición de comportamientos o patrones para mantener el orden, en la implementación de los “buenos modales” y el “buen parecer”; sólo de esta manera, según el Estado, se evitaría el caos.

La formación de la mujer fue notoriamente desigual a la que recibían los hombres; la creencia general, que había perdurado desde el siglo XIII¹⁶, de que las mujeres eran evidentemente inferiores al hombre seguía teniendo validez y se daba como un hecho real y comprobado. Por esta razón se argumentaba que, como la mujer era inferior, debía recibir una educación de acuerdo con su nivel, justo así lo menciona Valentina Torres: “Para ello había que educar a la mujer, no por medio de la razón, sino a través de su parte afectiva. La mujer por consiguiente no era considerada como un ser racional, sino como un ser afectivo. La educación de la mujer sólo se valoraba en cuanto que sus efectos fueran para ‘el otro’, no para ellas mismas, como sujetos o seres pensantes”.¹⁷

¹⁶ Según Ángeles Cantero Rosales la diferencia se dio no sólo en la literatura, sino que abarcó un gran número de disciplinas: “dentro de un espacio que abarca desde libros de medicina y de conducta hasta el replanteamiento rousseauiano de lo natural enfrentado a lo social”. Cf. Cantero, M. Ángeles. “De «perfecta casada» a «ángel del hogar» o la construcción del arquetipo femenino en el XIX”. *Revista Electrónica de Estudios Filológicos*, núm XIV (14 de diciembre del 2011). Universidad de Granada <<http://www.um.es/tonosdigital/znum14/secciones/estudios-2-casada.htm>>.

¹⁷ Valentina Torres Septién. “Un ideal femenino: los manuales de urbanidad 1850-1900” en *Cuatro estudios de género en el México urbano del siglo XIX*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2001, p.109.

La afirmación de que la mujer no podía controlar sus emociones y por lo tanto no podía ser racional la encontramos en muchas referencias, incluso en términos médicos que clasificaban a la histeria como una enfermedad específica de las mujeres¹⁸ por ser sumamente sentimentales y no controlar las emociones. Muchos son los modelos de las mujeres que, “al no tener raciocinio”, se dejan llevar por los sentimientos perdiendo no sólo la cabeza, sino, en ocasiones, el amor, el dinero o a la familia.

En la novela *La parcela* existen varios ejemplos de ese comportamiento, uno de los más importantes sucede cuando el narrador describe a la mujer que se enamora perdidamente de Enrique Camposorio, sin importarles todo lo que sabía de él; y quien sin hacer caso de su propio pensamiento y siguiendo sólo sus sentimientos decide entregarse a él: “Puso ella en estos amores toda la fuerza de su vida, todo el vigor de su alma, y no amó, sino adoró desde aquel punto y hora el afortunado aventurero; en tanto que éste se mofaba con punible desvergüenza de sus amores y de su fealdad, haciendo reír a sus compañeros a costa de ella ¡tan buena, y que lo quería tanto!”¹⁹

Lo mismo sucede en *Santa* cuando la joven llega al prostíbulo y el cuestionamiento de por qué está ahí no se hace esperar, Santa expresa su sentir: “Vengo —agregó— porque ya no quepo en mi casa; porque me han echado mi madre y mis hermanos, porque no sé trabajar, y sobre todo... porque juré que pararía en esto y no lo creyeron. Me da lo mismo que estas casas y esa vida sean como se cuenta o que sean peores... mientras más pronto concluya una será mejor...”²⁰ A pesar de que ella razona y tiene conciencia de sí misma, al grado de incluso presagiar su futuro, nuevamente se nos presenta a una mujer que parece no pensar y se deja llevar únicamente por los sentimientos, por el orgullo.

Aun cuando la educación que ofrecían las *Amigas*²¹ estaba por debajo del nivel estándar ya que sólo enseñaban lo básico, cierto sector de la sociedad seguía pensando que ni esa parte mínima de educación debían recibir las mujeres; ya que las encaminaban hacia el mal. Ángel de Campo

¹⁸ Monserrat Galí Boadella. *Historias del Bello sexo. La introducción del Romanticismo en México*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2002, pp. 210-222.

¹⁹ José López Portillo, *op. cit.* p. 116.

²⁰ Federico Gamboa, *op. cit.* p. 23.

²¹ Escuelas que fueron abiertas para la instrucción específica de las mujeres en el siglo XIX. Generalmente asistían a ellas las niñas pertenecientes a la clase alta, ahí aprendían lo básico: leer, escribir, contar, coser, bordar, tejer y, por supuesto, no podían faltar las clases de catecismo. Cf. López, Oresta. “Leer para vivir en este mundo: lecturas modernas para las mujeres morelianas durante el porfiriato”, 27 de agosto de 2013, en < http://biblioweb.tic.unam.mx/diccionario/htm/articulos/sec_24.htm >

fue uno de los escritores que plasmó este pensamiento en su novela: “Va a la escuela y toma de la ciencia, no la parte útil, sino la parte nociva, porque la mujer no ha nacido para las aulas, las Amigas hacen germinar en ellas esas aspiraciones que no elevan sino levantan para hacer caer con un rudo golpe”.²²

La sociedad entera pensaba que la mujer únicamente servía para educar a los hijos y cuidar al esposo; aunado a eso, se decía que poseía una “menor capacidad” de pensamiento. Estas dos concepciones fueron los grandes obstáculos para que las mujeres lograran sobresalir, incluso cuando el número de *Amigas* se multiplicó rápidamente: “La mujer no necesitaba, por tanto, de una instrucción especializada para desempeñar debidamente su papel maternal, puesto que su función no era la de enseñar una carrera científica a sus hijos. Su función magisterial se reducía a ser modelo, a ser imitada sólo en virtudes”.²³

José López Portillo lo expresa en *La parcela*: “Quería aprender física y aritmética, y qué sé yo; cosas que de nada les sirven a las mujeres, cuyo porvenir está encerrado en el hogar, y para saber lo que en él se debe hacer, no se necesita geometría, sino buena educación”.²⁴ Eso significa que la mujer era instruida para las funciones que le eran asignadas; primero, serían preparadas para el matrimonio y; posteriormente, para cuidar la crianza y formación de los hijos.

En cuanto al matrimonio, cuando se casaba la mujer se sujetaba al hombre y a partir de ese momento dependía completamente de él, incluso así se plasmaba en la legislación. El que parecía el paso más importante en su vida, según los valores tradicionales de la época, se convertía en una pesadilla, en enclaustramiento, e incluso, en esclavitud. Esto no sólo se hizo presente, sino que se justificó. Así lo describe Carmen Ramos Escandón:

Virgen hasta el momento del matrimonio, a la mujer burguesa se le prepara para ese vínculo desde que nace y se le asignan las tareas de esposa y de madre como funciones exclusivas. Se le predica y exige sumisión, abnegación, desinterés por el mundo de la política, de las cuestiones sociales, aislamiento absoluto de todo lo que vaya más allá del ámbito doméstico.²⁵

Son dos las novelas en las que se nos menciona el matrimonio como un fin único y feliz para las mujeres: en *La parcela* aparecen dos jóvenes que esperan con ansias casarse, pero por los

²² Ángel de Campo, *op. cit.* p.328.

²³ Valentina Torres Septién, *op. cit.* p.110.

²⁴ José López Portillo, *op. cit.* p.233.

²⁵ Carmen Ramos Escandón. “Señoritas porfirianas: mujer e ideología en el México progresista, 1880-1910” en *Presencia y transparencia: la mujer en la historia de México*. México: COLMEX, 1987, p. 150.

problemas que existían entre sus padres eso no puede concretarse. Ramona, hija de don Miguel, tiene, no sólo que posponer su boda, sino dejar de ver a Gonzalo por órdenes de su padre; ella y su madre siguen ciegamente los mandatos de don Miguel; incluso, aunque no estén de acuerdo con ellos porque su “obligación” como mujeres es cumplir con lo dictado. Si el padre no daba autorización, no habría ni visitas ni matrimonio.²⁶

Por otro lado tenemos *El diablo en México* donde la madre de Concha es quien “prepara” a su hija para el matrimonio y la incita a llamar la atención de Enrique. El único fin que ella debe tener y por lo único que debe luchar, según su madre, es por conseguir un buen marido ya que de él dependerá su futuro, por eso es de suma importancia que se “muestre” ante la presencia de Enrique:

- ¿Has visto a Enrique, Concha?
- Sí, mamá; pero está tan distraído que ni siquiera nos ha visto.
- ¿Cómo haremos para llamarle la atención?²⁷

En esta novela también podemos ver asentado otro de los preceptos impuestos por la sociedad: la mujer guarda su virginidad para el matrimonio, pues las relaciones sexuales eran “permitidas” sólo en la vida conyugal. Aquellas mujeres que se atrevieran a tener relaciones clandestinas estarían señaladas de por vida ya que, como lo menciona Francisca Carner, “La pérdida de la virginidad y de la reputación impiden en muchos casos a la mujer seguir su destino matrimonial «normal»”.²⁸ Se les negaba por completo “realizarse” como mujeres, lo que eso significaba en el contexto de la época: formar una familia feliz. Esto se repite constantemente en los textos literarios donde las mujeres que ejercen su sexualidad antes del matrimonio tienen un mal fin, como la muerte o el exilio.

Así sucede con la historia amorosa que protagonizan Elena y Enrique personajes de *El diablo en México*: él sólo posee ojos para Elena; ambos, presos de la pasión, y sin importarles la prohibición de la madre de ella para su relación, deciden entregarse en cuerpo y alma sin estar casados.

²⁶ Las mujeres no se poseían, es decir, no podían tomar sus propias decisiones pues dependían completamente ya sea de su esposo o de su padre. De esta manera Ramona reprimió sus deseos y se dirigió conforme a lo que su padre decidió: “Dos años hacía que hubiera querido tomarla por esposa; pero el desabrimiento surgido entre don Pedro y don Miguel había ido retardando el matrimonio, pues querían los enamorados que se celebrasen sus bodas en medio de la concordia y armonía de toda la familia, para que ese día hubiese por todas partes regocijo, tanto como el que ellos sentían”. Cf. López Portillo, *op. cit.* p. 37.

²⁷ Juan Díaz Covarrubias, *op. cit.* p. 162.

²⁸ Francisca Carner, *Las mujeres y el amor en el México del s. XIX a través de sus novelas (1816-1868)*, México: El autor, 1975, p. 99.

Como consecuencia, los separan y Enrique termina casado con Concha, la mujer que aparentemente menos le importaba: “Enrique se ha aliviado del corazón y se ha puesto gordo; vive en unión con Concha y su hermana Cleotilde y es juez menor”.²⁹ El retrato que hace Juan Díaz Covarrubias en el ejemplo citado indudablemente provoca risa en el lector, puesto que por los antecedentes sabemos lo irónico de que ambos personajes terminen juntos.

Sólo cuando la mujer se unía en matrimonio, según la sociedad, las leyes y la Iglesia, era cuando podía entregar su virginidad: “El matrimonio es el marco social adecuado y moral de la reproducción de la vida y el único lugar posible de relaciones sexuales”.³⁰ Por esta razón Elena y Enrique no pueden quedarse juntos ya que rompieron con lo establecido y cada quien termina con la pareja que menos llamaba su atención como una forma de castigo.

Sin embargo, la afirmación de que después del matrimonio se podía ejercer la sexualidad, no significaba, de ninguna manera, una liberación sexual de la mujer; incluso con su propio marido, debía estar sujeta a él, satisfaciendo sólo los deseos de su esposo y cumpliendo, solamente con la “labor” reproductiva. No se esperaba que las mujeres gozaran sensualmente de su cuerpo, al contrario, debían ver el acto sexual únicamente como el medio necesario para tener hijos; la mujer debía ser pudorosa en todo momento. La que se atreviera a expresar su gusto por las relaciones sexuales y no sólo eso, sino que asumiera su sexualidad y se dejara llevar por la pasión, no era percibida como una “buena mujer”.

Por esta razón, algunos escritores también se empeñaron en presentar la contraparte, es decir, aquellas mujeres que no siguieron el ideal. En ese sentido podemos ubicar las tres novelas restantes donde a diferencia de las primeras, el matrimonio no existe.

En *Baile y cochino* José Tomás de Cuéllar nos presenta a Saldaña, el encargado de organizar la fiesta, un joven que sin estar casado, tiene a sus “criaturitas”: “Lupe, como la había clasificado Saldaña, no era su mujer, ni siquiera su querida en servicio activo; porque, según Saldaña, pertenecía al depósito, era exactamente la madre de sus criaturitas. Con esto está dicho cómo aquella unión provisional no tenía más lazos morales que tales criaturitas”.³¹ Lupe es la mujer que soporta la deshonra de ser madre sin estar casada. Ella es la que sufre para mantenerlos y la que no puede exigir que Saldaña cumpla con sus responsabilidades de padre ¡porque no están casados!

²⁹ Juan Díaz Covarrubias, *op. cit.* p. 206.

³⁰ Francisca Carner, *op. cit.* p. 97.

³¹ José Tomás de Cuéllar, *op. cit.* p. 62.

Santa, por su parte, es una novela en la que el matrimonio no se hace presente y si se menciona es sólo para recordar o hablar de la doble moral de la época en la que la gran mayoría de los esposos buscaban a Santa o a cualquier prostituta para satisfacer sus deseos sexuales. Sin embargo sí hay varias “uniones” fuera del matrimonio, por ejemplo, una de las más emotivas es la que mantienen, por un lapso breve, Santa e Hipólito; dos personajes que lo único que poseen son a ellos mismos: “¿A quién perjudicaba con su enlace voluntario, si eran dos desperdicios sociales que nadie había de reclamar? Y durante los fugaces momentos de confianza, de victoria, de este poderoso instinto de conservación que nos hace agarrarnos a la vida aun cuando sentimos que se nos escapa sin remedio, charlaban de cosas gratas, de sus infancias; de sus madres”.³²

En el caso de *La Rumba* nuevamente se presenta la historia de otra unión fuera del matrimonio, la de Remedios; sin embargo, esa unión se da sólo por sus aspiraciones por ascender socialmente: “No había saciado sus caprichos, no había figurado en otra esfera, no se levantó del pantanoso nivel de los rumbeños, no; había descendido..., sí era descender, morirse, enlodarse, aquello de estar a merced de un ebrio miserable a quien le pedía de rodillas una reparación y respondía... ¡no me he de casar sino con muchos pesos!”.³³

En los tres ejemplos anteriores, los personajes no se casan siguiendo los preceptos de la moral católica ni los de la ley, por lo que son apartados de la sociedad y mal vistos. Sobra decir que ninguna de estas uniones logra progresar. Francisca Carner dice al respecto: “En las clases más altas el ostracismo que sucede a la deshonra puede llegar a tal grado que la entrada al convento resulta una protección para la muchacha deshonrada”.³⁴

El matrimonio era uno de los pasos indispensables en la vida de una mujer, de éste dependía su futuro; si no se llevaba a cabo, la mujer podía llegar a perder su valor pues se le consideraba como un ser que no estaba cumpliendo con “sus obligaciones”; además se dudaba de su reputación y se ponía en juego su honor.

Una vez que la mujer se casaba, sus obligaciones no se hacían esperar. Como ya se explicó, durante su infancia se le educó para ser una buena madre y una buena esposa; sin embargo, eso dependería sobre todo de cómo afrontaba sus nuevas tareas como “ángel del hogar” y de qué tan sumisa y abnegada fuera.

³² Federico Gamboa, *op. cit.* p. 314.

³³ Ángel de Campo, *op. cit.* p. 227.

³⁴ Francisca Carner, *op. cit.* p. 99.

Según Valentina Torres, las cualidades que para la sociedad debía tener toda mujer eran caridad, humildad, economía, prudencia, resignación y pudor: “La buena educación consistía en poseer todas estas virtudes y practicarlas”.³⁵ En ese sentido, los personajes de doña Paz y su hija en la novela *La parcela* recrean a la perfección a las mujeres que, resignadas ante lo que dijo “el señor de la casa”, no se atreven a contradecirlo y sólo les queda tener fe en que los problemas se solucionarán:

A su lado rezaba la madre con igual fervor y con las mismas lágrimas. La proximidad de doña Paz, su ardiente devoción y el inmenso interés que tomaba por las penas de su hija, obraban sobre ésta de rechazo, y redoblaban su emoción religiosa. Cuando acabaron de orar sintiéndose ambas confortadas, poniendo su esperanza en Dios, como buenas y sencillas que eran.³⁶

Doña Paz y su hija ejemplifican a la perfección el arquetipo social de la mujer decimonónica, ya que ambas siguen los preceptos establecidos; muy alejadas del comportamiento de Remedios en la novela *La Rumba* quien a diferencia de doña Paz y su hija, no es una mujer recatada, sino que incluso se le involucra en el asesinato de su amante; sin hablar más de su ya manchada reputación:

—¡Miradla! —continuaba—, en aquel tiempo ella compartía con la madre las faenas del hogar, barría la casa, preparaba el alimento de la prole, tejía a la luz de una vela, elevaba sus preces al acostarse, calmaba el llanto de los niños. Si se casaba, era una Penélope, y si tenía hijos, una Cornelia. Pero hoy ¡miradla! comparte con la madre las alegrías del baile, no sale del tocador, no prepara alimento alguno y sólo enjuaga el llanto de ridículos amantes; cede al primero que la galantea y para ella el matrimonio es, no un deber, sino un oficio.³⁷

Francisca Carner agrega: “Una mujer debe ser buena y parecerlo; la buena reputación es el bien más frágil que posee y puede perderlo tanto por una conducta aparentemente ligera o inconsciente que provoque murmuraciones, como por los peligros más reales de ceder a la seducción, el rapto y el adulterio”.³⁸

Para mantener una buena reputación, “la mujer, sin importar su posición social, debía saber coser, zurcir, lavar, planchar, o saber llevar una casa, mandar a los sirvientes y llevar correctamente la economía”.³⁹ Aunque la instrucción de la mujer estaba por debajo del estándar, la sociedad se

³⁵ Valentina Torres Septién, *op. cit.* pp.111-112.

³⁶ José López Portillo, *op. cit.* p. 71.

³⁷ Ángel de Campo, *op. cit.* p. 328.

³⁸ Francisca Carner, *op. cit.* p. 97.

³⁹ Valentina Torres Septién, *op. cit.* p. 119.

preocupaba porque aprendieran perfectamente las tareas domésticas. Una esposa con esas cualidades era capaz de tener un matrimonio sólido y unos buenos hijos.

De igual manera en la novela *La Parcela* se nos muestra cuál era el ideal de un matrimonio donde la mujer llevaba a cabo todas sus obligaciones: “Era todavía muy temprano; pero la familia Díaz era en extremo madrugadora. Don Miguel había montado un caballo para ir al Chopo; doña Paz andaba ocupadísima en las faenas domésticas. Gozaba merecida fama de hacendosa, y igualmente hábil para la costura, la cocina y el arreglo de la casa. De todo sacaba partido. No había desperdicios en su hogar”.⁴⁰

Cabe señalar que el *leitmotiv* de “la instrucción femenina” se aborda de diferentes formas en cada una de las novelas; por ejemplo, en *Baile y cochino*, *La parcela* y *El diablo en México* es un tema parcial o tangencial,⁴¹ juega un papel importante en las historias; pero no es el tema central. Enrique Anderson Imbert menciona que los temas parciales: “Empujan la acción o la arrastran. De esos vehículos en disponibilidad se sirve el tema total de un cuento para viajar. Ya veremos que el tema total puede ser nuevo: los temas parciales, en cambio, son viejos, han sido utilizados muchas veces”.⁴² En este sentido la “instrucción femenina” en dichas novelas no “domina la totalidad de la narración”,⁴³ sino que sólo se asoma en la novela. Esto sugiere que, aunque no era un tema que los escritores hubieran querido recuperar, el papel social de las mujeres sí era un asunto crucial para el Estado y la sociedad; así que se veían forzados a tratarlo, aun cuando no era su intención hacerlo.

Algo distinto sucede con las novelas *Santa* y *La Rumba* donde la “instrucción femenina” juega un papel sumamente importante pues se trata de un tema total⁴⁴, la educación de las mujeres es fundamental para la construcción de las mismas novelas.

Hasta este momento hemos podido ver cómo cada autor trató el *leitmotiv* de “la instrucción femenina” y sus diferentes *motivos* (la familia, el matrimonio, las buenas costumbres, etc.) a su manera; es decir, cada uno abordó el tema desde su propia óptica; por esta razón ninguna novela, aunque trate el mismo *leitmotiv*, será igual a otra; todo lo contrario, cada una posee características específicas; además, la forma en que se caracteriza la instrucción es completamente diferente en ellas.

⁴⁰ José López Portillo, *op. cit.* p. 34.

⁴¹ Enrique Anderson Imbert en su libro *Teoría y técnica del cuento* emplea sólo la categoría *tema parcial*.

⁴² Enrique Anderson Imbert. *Teoría y técnica del cuento*, Barcelona: Editorial Ariel, 1992, p. 138.

⁴³ *Ibid.* p. 139.

⁴⁴ *Ibid.*

Para que “la instrucción femenina” llegara a todas las señoritas; los escritores, artistas, y la sociedad en general se apropiaron de ciertos discursos para dar esa instrucción. Todos la presentaron de manera distinta tratando de cumplir con lo que a cada quien le parecía lo mejor.

Por ejemplo, la Iglesia y por consiguiente la sociedad, en su gran mayoría, instruía amenazando. La Iglesia se dirigía hacia la fe de las personas, les advertía que si no cumplían con ciertos comportamientos serían castigadas por Dios y no lograrían la salvación de su alma inmortal, recurrían a uno de los ejemplos más citados para poder ejemplificar el castigo que les esperaba: la expulsión del Paraíso de Adán y Eva. En pocas palabras, la Iglesia amenazaba a las devotas haciéndolas creer que si no cumplían con “sus tareas de mujer”, serían castigadas.

Por su parte, la sociedad se encargaba de que ese discurso no sólo se llevara a cabo, sino que permaneciera fuera del ámbito religioso. La sociedad repetía el mismo patrón, sólo que esta amenaza se efectuaba desde el momento en que alguna mujer no cumplía con sus labores debido a que inmediatamente era señalada, tachada y repudiada. En ese sentido, la sociedad era uno de los peores jueces. Así lo menciona Francisca Carner: “En este férreo control no están solos, cuentan con un aparato represivo de las mismas mujeres, madres o mujeres mayores, que vigilan a las hijas y se cuidan a sí mismas, asistidas por sacerdotes y confesores”.⁴⁵

Algo muy similar sucedía con los manuales de comportamiento donde con un *tono*⁴⁶ meramente prohibitivo instruyeron a las señoritas sobre cómo debían comportarse, qué podían hacer y qué actos o acciones tenían prohibidos: “Estas prescripciones eran llevadas al límite, puesto que todo quedaba sistematizado, enumerado, cuantificado, fraccionado. Era la manera de duplicar un orden social donde se reforzaban las diferencias”.⁴⁷ Una de las diferencias con el *tono* que emplearon la Iglesia y la sociedad es que no llegó al extremo de amenazar, pero sí de prohibir, intentando con esto que de una manera “más amable” o con un discurso “más amoroso” las mujeres se homogenizaran con base en el prototipo al que eran inducidas, logrando no sólo mujeres “ideales”, sino el gran “progreso” de la nación.

El *tono* que emplean las novelas para retomar el *leitmotiv* de “la instrucción femenina” es totalmente distinto ya que, al ser literatura, el mensaje no aparece de manera directa como en los

⁴⁵ Francisca Carner, *op. cit.* p. 97.

⁴⁶ Anderson Imbert, *op. cit.* p. 86.

⁴⁷ Valentina Torres, *op. cit.* p. 108.

manuales de comportamiento, debido a que instruir a las mujeres no era su único fin. Esa instrucción es consecuencia del influjo que ejercía la mentalidad de la sociedad, de los escritores y del Estado en la obras. Por lo tanto, el *tono* que usan las novelas para tratar la educación femenina no es unívoco, sino diverso; incluso se podría hablar de *politonalidad*, como lo mencionó Anderson Imbert: “En el cuento, por ser breve, hay menos cambios de tono que en la novela pero también se dan casos de politonalidad”.⁴⁸

En ocasiones encontramos que el *tono* al hablar de “la instrucción femenina” llega a ser amoroso, como en *La Parcela*. Esto se debe a que a diferencia de las demás novelas, los personajes femeninos (y, en general, todos los demás) se comportan de acuerdo con la conducta establecida, así que no recibirán ningún castigo ni serán enjuiciados por el lector; al contrario, sus buenos actos serán premiados y su historia terminará con un final feliz.

Sin embargo, el *tono* que emplean otras novelas para recrear la instrucción de las mujeres puede llegar al extremo opuesto: el de la amenaza o la prohibición como en *Santa* y *La Rumba*. En ambas “la instrucción femenina” asume un discurso intimidatorio con el que se parece advertir a las lectoras que si no cumplen correctamente con sus tareas, pueden terminar como los personajes de las novelas. Las dos reafirman todo lo que está prohibido en el comportamiento de una mujer para que las lectoras no repitan esos ejemplos y para que sirva de escarmiento y vean cómo pueden terminar si no se comportan como *debe ser*.

Por otra parte, podemos encontrar *politonalidad* en las obras *Baile y cochino* y *El diablo en México*. A diferencia de las novelas mencionadas anteriormente, éstas constantemente cambian el *tono* con que se promueve la instrucción; en ocasiones parece ser preventivo, otras de amenaza, unas más amoroso.

Hasta aquí podemos puntualizar la importancia, en la época, de la construcción o promoción del *leitmotiv* recurrente de “la instrucción femenina” ya que como se ha revisado la sociedad y el Estado se desarrollaban y en ese proceso a la mujer se le adjudicó un rol que debía asumir y cumplir, quisiera o no, en la “construcción de una nueva sociedad”: cuidar de la familia.

⁴⁸ Anderson Imbert, *op. cit.* p. 87.

3. La sátira es cosa seria

*A los tiranos les disgusta cualquier forma de crítica,
porque nunca saben en qué desembocará;
y en un ambiente intolerante la sátira se considera
subversiva del buen orden y de la moral.*

Matthew Hodgart

Según la teoría moderna⁴⁹, hablar de sátira es enfrentarnos a problemas reales, existentes, que tienen un efecto en la vida diaria y en el interior de los seres humanos. Hablar de sátira es como recibir un cubetazo de agua fría que nos despierta de la ensoñación en la que nos encontrábamos y nos enfrenta de otra forma a la realidad. Por esta razón, la sátira no debe ser soslayada a la ligera, pues de una u otra manera recrea, por medio del humor satírico un objeto susceptible de crítica y juicio: una persona, una sociedad o incluso un Estado.

La sátira clásica ha sido caracterizada como la que persigue un fin moral; es decir, la demostración y corrección de los vicios; justo así lo describió Salvador Villegas Guillén: “su intención [la de la sátira] es fustigar de manera mordaz e irónica los vicios de la época o de un determinado estamento social, por lo que podemos decir que su finalidad es moralizante”.⁵⁰ Poco a poco, este tipo

⁴⁹ Antonio Pérez Lasheras en su libro *Fustigat Mores. Hacia el concepto de la sátira en el siglo XVII* tiene un apartado titulado “La intención satírica. La sátira según la concepción moderna”; en éste, de manera general el autor ofrece un breve panorama de los estudios modernos que se han elaborado en torno a la sátira. Basta recordar a estudiosos como Matthew Hodgart, Northrop Frye y Gilbert Highet por mencionar algunos. Cf. Pérez. *Fustigat Mores. Hacia el concepto de la sátira en el siglo XVII*, p. 107.

⁵⁰ Salvador Villegas Guillén en *Fustigat Mores. Hacia el concepto de la sátira en el siglo XVII*. Zaragoza: Universidad, Prensas Universitarias, 1994. p.33.

de sátira se desarrolló⁵¹ y cambió sus propósitos, ya no se trataba sólo de moralizar, sino también tenía que entretener: “La sátira en todos sus niveles debe entretener, tanto como tratar de influir en la conducta, y este entretenimiento procede principalmente, según nuestro parecer, del placer que proporciona oír una farsa, una inversión fantástica del mundo”.⁵²

En este sentido, como lo afirmó Matthew Hodgart “El tema perenne de la sátira es la condición humana”.⁵³ Dicho de otro modo, la crítica moderna afirma que la sátira se enfoca en tratar los temas cotidianos, lo que les sucede a los seres humanos; lo recrea para revertirlo y elaborar una crítica profunda:

La sátira de verdadera altura no solamente fija un momento determinado en la historia es una postura congelada dentro de lo absurdo, haciendo del acontecimiento una advertencia permanente y ridiculizadora para el futuro, sino que nos dice la verdad sobre las profundidades de la naturaleza humana, las cuales nunca cambian. La sátira nos advierte que el hombre es un animal peligroso, con una capacidad infinita para la estupidez; y cuando consigue todo esto bien, ya ha dicho lo suficiente.⁵⁴

Al hablar de la sátira y la “profunda crítica” que crea, resulta indispensable establecer el significado del término *crítica* y clarificar por qué la acción de criticar la hace tan importante.

Anteriormente se decía que la crítica consistía únicamente en “descubrir errores”⁵⁵ y de esta manera, según Theodor Adorno, elaborar “juicios mecánicos”⁵⁶; sin embargo, esto sería reducir la crítica a casi nada. Judith Butler, parafraseando a Foucault decía: “La crítica no será una sola cosa [...] no seremos capaces de definirla separadamente de los diversos objetos por los que a su vez se define [...] La crítica será dependiente de sus objetos, pero sus objetos a cambio definirán el propio significado de crítica”.⁵⁷

En efecto, una de las tareas de la crítica será cuestionar, pero ya no sólo para descubrir los errores, sino para interrogarnos sobre los objetos criticados y hacer que éstos revelen la na-

⁵¹ Según Antonio Lasheras a partir del siglo XIX es “donde comienzan a cimentarse las teorías modernas de la sátira”. Por lo que poco a poco comenzaron a surgir nuevos estudios que hablan de otro tipo de práctica satírica. Más adelante el mismo autor continúa: “Se observa una tendencia mayor al estudio y análisis de los recursos retóricos de la sátira y un cierto abandono de los aspectos ideológicos y morales, al mismo tiempo que se han tratado de completar y armonizar estos trabajos con otros de tipo antropológico, psicológico o de aspectos puramente formales”. Cf. Pérez. *Fustigat Mores. Hacia el concepto de la sátira en el siglo XVII*, p. 118.

⁵² Matthew Hodgart. *La sátira*, Madrid: Ediciones Guadarramas, 1969, p. 19.

⁵³ Matthew Hodgart, *op. cit.*, p. 10.

⁵⁴ Matthew Hodgart, *op. cit.*, p. 248.

⁵⁵ Judith Butler. “¿Qué es la crítica? Un ensayo sobre la virtud de Foucault” (14 de diciembre de 2011). Traducción castellana de Marcelo Expósito, revisada por Joaquín Barrientos. <<http://eipcp.net/transversal/0806/butler/es>>

⁵⁶ Theodor Adorno en Butler, Judith, *op. cit.*

⁵⁷ Judith Butler, *art. cit.*

turalidad y finalidad de la crítica. Así lo menciona Butler: “Más aún, la tarea primordial de la crítica no será evaluar si sus objetos —condiciones sociales, prácticas, formas de saber, poder y discurso— son buenos o malos, ensalzables o desestimables, sino poner en relieve el propio marco de evaluación”.⁵⁸

La crítica es entonces cuestionar y objetar de manera concienzuda, no sólo las prácticas del Estado, por ejemplo, sino al Estado mismo y al medio que hace la crítica. Butler menciona que Foucault comienza por preguntarse sobre la obediencia:

Desde su punto de vista la crítica comienza cuestionando la exigencia de obediencia absoluta y sometiendo a evaluación racional y reflexiva toda obligación gubernamental impuesta sobre los sujetos. Aunque Foucault no seguirá este giro a la razón, preguntará no obstante qué criterios delimitan los tipos de razones que tienen que ver con la puesta en cuestión de la obediencia.⁵⁹

De esta manera, Foucault plantea que la crítica será no únicamente cuestionar, sino además buscar la transformación, el desajuste, la destrucción del objeto criticado:

Ser crítico con una autoridad que se hace pasar por absoluta requiere una práctica crítica que tiene en su centro la transformación de sí. [...] Cualquiera que sea la virtud que Foucault circunscribe aquí, tendrá que ver con objetar esa imposición del poder, su precio, el modo en que se administra, a quienes administran.⁶⁰

Finalmente, se llega a la conclusión de que la crítica es un acto de reflexión no sólo en torno al objeto que se criticará, sino a todo lo que lo rodea y por qué no, también a nuestra propia postura y relación con el objeto criticado; un acto que nos lleva “a la práctica de la libertad”. Así lo mencionó Butler:

Pero lo que quizá nos ofrece por medio de la “crítica” es un acto, incluso una práctica de la libertad, que no puede reducir al voluntarismo de manera sencilla, debido a que la práctica por la que se establecen los límites a la autoridad absoluta depende fundamentalmente del horizonte de efectos de saber al interior del cual opera.⁶¹

Reducir la sátira a un simple medio de escape que utilizan los escritores como desfogues para únicamente reír ante la vida es, sin duda, un juicio erróneo. La práctica satírica es, entonces, un medio por el cual los autores dicen lo que piensan. Obviamente, la risa estará presente, pero el

⁵⁸ *Ibid.*

⁵⁹ *Ibid.*

⁶⁰ *Ibid.*

⁶¹ *Ibid.*

lector no se debe quedar sólo con esta parte humorística, debe tener en cuenta que detrás de los artificios retóricos que el autor empleó en su texto llevó a cabo la práctica de la libertad.

En las siguientes líneas plantearé esta dimensión crítica profunda de la sátira, atendiendo a los narradores de las novelas antes mencionadas para, posteriormente, hacer un planteamiento comparativo en relación con lo que más tarde hiciera Laura Méndez de Cuenca en sus cuentos.

4. La sátira propagandista y sus diferentes satíricos

Durante varios años los teóricos se han empeñado en dar definiciones acerca de la sátira; aunque son pocos los que han decidido indagar en los textos, películas, caricaturas, etc. Las razones por las cuales sucede este fenómeno son tan diversas que no tendría espacio para recuperarlas en esta tesis; sin embargo, resulta un motivo para no continuar con esta tradición de dar únicamente definiciones cerradas, sino al contrario, considerar estudios y planteamientos que formulan otras propuestas teóricas.

Matthew Hodgart afirmó que para tratar de definir la sátira “lo más acertado será abandonar los métodos tradicionales de la clasificación literaria y observar, en su lugar, la actitud del satírico ante la vida y los diferentes medios de que se vale para dar a conocer esta actitud en forma literaria”.⁶² En este sentido, y recuperando el planteamiento de Hodgart, no me detendré en elaborar una “nueva” definición de sátira porque pienso que para hablar de sátira en la literatura, indudablemente, tenemos que centrarnos en un objeto de estudio dentro del texto; en este caso, me centraré en el análisis de los narradores en las cinco novelas, ya que, como lo demostraré más adelante, en ellos recae la tarea de satirizar.

Antes de iniciar el análisis de los narradores satíricos conviene hacer una pausa para introducirnos a los roles de los distintos tipos de narradores que encontraremos.

⁶² Matthew Hodgart, *op. cit.*, p. 13.

En las novelas *La Rumba* (1890-1891), *La parcela* (1898) y *Santa* (1903) existe un “narrador sin rostro”⁶³; en ninguna de éstas se personifica a los narradores, su tarea sólo se limita a narrar lo que sucede con los personajes y, en algunas ocasiones, a describir paisajes que ayudan a contextualizar las novelas. En el caso de *La Rumba* y *La parcela* los personajes tienen voz propia por lo que sus participaciones son seguidas y prolongadas; mientras que en *Santa* el narrador no “permite” que los personajes hablen por sí mismos, él es el encargado de exteriorizar sus pensamientos y sentimientos.

Las tres novelas se caracterizan porque los narradores son exógenos⁶⁴ y porque emplean el pronombre de la tercera persona para hablar de sus personajes, es decir, parece que se alejan de ellos para “hablar desde afuera”; son narradores omniscientes⁶⁵ que todo lo saben y todo lo ven. Además, en el caso de estas tres novelas, sucede algo muy particular: los narradores presentan de manera solemne cada uno de los temas, en especial cuando hablan sobre “la instrucción femenina”.⁶⁶

Algo muy distinto sucede con las novelas *El diablo en México* (1858) y *Baile y cochino* (2a edición 1886) en las que a diferencia de los narradores descritos, éstos, al presentar los temas, son menos solemnes e incluso llegan a ser cómicos.

La novela *El diablo en México* tiene un “narrador sin rostro”, un narrador exógeno, es decir, no existe la personificación del narrador y no aparecerá dentro de la novela, aunque recurrentemente parece recordarle al lector que él es quien se encarga de narrar los sucesos y llamarlos “mis lectores”, asumiendo un “yo” con patentes intrusiones⁶⁷. Según Imbert:

⁶³ “La acción pasa por su conciencia: evita usar el pronombre “yo” y si bien está presente en el cuento (esto es inevitable puesto que él es quien cuenta!) carece de características personales; el lector no sabe cómo es, físicamente”. Cf. Enrique Anderson Imbert, *op. cit.*, p. 45.

⁶⁴ Según Anderson Imbert, el narrador exógeno es aquél que el escritor inventa, pero que no aparece en el cuento. Cf. Enrique Anderson Imbert, *op. cit.*, p. 54.

⁶⁵ “La omnisciencia es un atributo divino, no una facultad humana. Solamente en el mundo ficticio de la literatura vale la convención de que un narrador tenga el poder de saberlo todo. Y, en efecto, el narrador-omnisciente es un todopoderoso sabelotodo”. Cf. Enrique Anderson Imbert, *op. cit.*, p. 60.

⁶⁶ Cabe recordar que, como se mencionó antes, el tema de la “instrucción femenina” no es el tema total de algunas novelas como *La parcela*, *Baile y cochino* y *El diablo en México*. Es importante recalcarlo porque el narrador no sólo hará sátira solemne de este tema, sino que el tema satirizado puede cambiar a lo largo de las novelas.

⁶⁷ Enrique Anderson Imbert menciona: “Cuando el “yo” se dirige al lector (tú, Lector...) y habla de los personajes con los pronombres de tercera persona, su aparente familiaridad con el lector no quita que su conocimiento de los personajes sea el de un dios. Es un dios capaz de dialogar con el lector sin perder por eso su atributo de omnisciencia”. Cf. Enrique Anderson Imbert, *op. cit.*, p. 60.

Ese “tú, lector”, al recordar al lector que su función se reduce a leer, lo hace consciente de que la lectura presupone una escritura y de que, por tanto, él debe respetar las intenciones del narrador, autoridad máxima, dueño y señor de sus palabras. Es un “tú” que significa: “Eh, tú, cuidado, no te olvides de que eres el lector, no más, y que aquí quien manda soy yo”.⁶⁸

Esto puede provocar que el narrador sea un “cínico” no sólo con los personajes, sino también con los lectores. Cada uno de los personajes tiene voz propia y el narrador les permite su participación. Por último, es un narrador omnisciente que logra penetrar en los sentimientos y procesos mentales de los personajes.

En el caso de *Baile y cochino* es un narrador muy similar al de *El diablo en México*, se trata, nuevamente, de “narrador sin rostro”, exógeno, que no aparece personificado dentro de la novela; sin embargo, serán muy comunes sus “digresiones” que presentan un constante cambio de registro; es decir, la forma de esas digresiones variará. Puede presentarse como el chismoso, con ponderaciones morales o con “simples” reflexiones. Cada uno de los personajes tiene voz propia y el narrador únicamente se encarga de darnos mayor información sobre ellos o de detallar lo que ya dijeron. Al igual que el narrador de *El diablo en México*, es un narrador omnisciente que penetra en los sentimientos y procesos mentales de los personajes.

Hasta aquí hemos podido constatar que, en general, no existen grandes diferencias entre los narradores de las cinco novelas seleccionadas; sólo veremos una diferencia mayor cuando hablemos de la forma en que presentan los temas: mientras unos serán solemnes, los otros serán chuscos; sin embargo, ¿qué tienen en común y por qué decidí compararlos? En las cinco novelas los narradores satirizan los temas que presentan; regresan a los orígenes de la sátira y se dedican a moralizar. Aquí conviene plantearnos varias preguntas: ¿Dónde está presente la sátira en las novelas? ¿Cómo puede existir sátira si estamos diciendo que los narradores son totalmente solemnes o, en otros casos, chuscos? ¿En qué consiste esta sátira?

La sátira que existe en estas novelas es totalmente moralizante, esto lo podemos ver porque en cada una de las novelas los narradores dan varias moralejas a los lectores sobre los temas que abordan.

La “instrucción femenina” en *Santa* y *La Rumba* es un tema total, esto significa, que la gran mayoría, si no es que todas las moralejas estarán enfocadas a dicho tema, por lo que podemos encontrar diversidad en éstas. Quizá la moraleja más importante en *Santa* es la de ser mujeres espirituales, ya que ésta liga todas las demás como el cuerpo femenino, la importancia del

⁶⁸ Enrique Anderson Imbert, *op. cit.*, p. 70.

matrimonio y la sustracción de la capacidad de ser madre. Santa no es un personaje espiritual, al contrario, es una prostituta por elección⁶⁹ a quien se le niega poseer su propio cuerpo, éste le pertenece a los demás; es decir, a los hombres:

Y Santa, que lo adoraba, ahogó sus gritos —los que arranca a una virgen el dejar de serlo. Con llanto que le resbalaba en silencio, con los suspiros que la vecindad del espasmo le procuraba, todavía besó a su inmolador amante pago de lo que la había hecho sufrir, y en idolátrico renunciamiento femenino, se le dio toda, sin reservas, en soberano holocausto primitivo, vibró con él, con él se sumergió en ignorado océano de incomparable deleite, inmenso, único, que bien valía su sangre y su llanto y sus futuras desgracias que sólo eran de compararse a una muerte ideal y extraordinaria.⁷⁰

Tampoco se le permite el matrimonio y mucho menos ser madre; pues desde el inicio de la novela se le negó esa capacidad:

Un copioso sudar; un dolor horrible en las caderas, cerca de las ingles, y en la cintura, atrás, un dolor de tal manera lacerante que Santa soltó la cuerda, lanzó un grito y se abatió en el suelo. Luego la hemorragia, casi tan abundosa y sonora cual cántaro, roto al chocar contra las húmedas paredes del pozo. Agustina, inclinada junto a ella, aclarando el secreto, titubeante entre golpearla y maldecirla o curarla y perdonarla...⁷¹

La Rumba, además de repetir algunas de las moralejas que mencionamos en *Santa*, añade a la suerte de Remedios un inconformismo con su posición social. Desea ser rica, tener otra posición social “—Yo he de ser como las *rotas*...”⁷² nos enuncia desde el primer capítulo. Sin embargo, por su afán de ascenso en la escala social todo se va complicando:

No había saciado sus caprichos, no había figurado en otra esfera, no se levantó del pantanoso nivel de los rumbeños, no; había descendido... sí, era descender, morir, enlodarse, aquello de estar a merced de un ebrio miserable a quien le pedía de rodillas una reparación y respondía... ¡no me he de casar sino con muchos pesos!⁷³

Finalmente, Remedios es castigada por el Estado y la sociedad, es obligada a recluirse en la Iglesia para arrepentirse de sus actos: “—Ah, señor Borbolla, nunca, nunca he de querer ya parecerme a las *rotas*”.⁷⁴

⁶⁹ Es verdad que Santa amenaza a su familia con volverse prostituta, como si fuera su elección. Sin embargo hay que recordar que las mujeres en el siglo XIX que no estaban en el seno de un hogar, no tenían muchas opciones o eran prostitutas, sirvientas o costureras, no más.

⁷⁰ Federico Gamboa, *op. cit.* p. 62.

⁷¹ *Ibid.* p. 70.

⁷² Ángel de Campo, *op. cit.* p. 195.

⁷³ *Ibid.* p. 227.

⁷⁴ *Ibid.* p. 341.

Las moralejas en *El diablo en México*, *Baile y cochino* y *La parcela* son variadas, pues hay que recordar que la “instrucción femenina” sólo es un tema parcial por lo que habrá distintas premisas sobre temas diversos; sin embargo, sólo señalaré las que se refieren a la educación femenina.

La premisa en *La parcela* se centra en advertir: si eres una buena mujer, sumisa, abnegada, pulcra y obediente; triunfarás, tu vida será sencilla y podrás formar una familia “decente”. Doña Paz es la encargada de educar a su hija Ramona para que ésta se comporte como una “buena mujer”. Cuando su padre le prohíbe ver a Gonzalo, Ramona obedece, aunque esa decisión vaya en contra de su voluntad, nunca exterioriza sus sentimientos y es notable por su prudencia, por su recato y por resignarse ante las órdenes que se le dan. Finalmente, Ramona tiene un buen fin porque siempre se comportó de acuerdo a lo que le enseñó su madre:

Momentos después, sentados todos en la sala, y juntos Gonzalo y Ramona, díjole aquél a ésta con tierno acento:

—¿Ya ves Ramona? Al fin podremos realizar nuestro viaje.

—¡Cuán bueno es Dios! —murmuró la joven sonriendo y con lágrimas en las mejillas, que parecían rosas cuajadas de rocío.⁷⁵

Localizar la moraleja en *El diablo en México* es un poco difícil pues el narrador, al ser cínico juega con nosotros como lectores y nos hace pensar que no hay moraleja. Sin embargo, una de las enseñanzas que encontramos en la novela respecto a la “instrucción femenina” es sobre el cuerpo femenino y la sexualidad. En ella, Elena es una mujer que parece ser sumamente espiritual y que obedece las órdenes de su madre:

Sin embargo, la joven profesaba a su altiva madre una obediencia mezclada de temor, y estaba acostumbrada desde su infancia a ejecutar sin proferir una palabra, sin hacer observación, lo que ella le ordenase, aunque fuese una cosa contraria a sus gustos o a sus inclinaciones naturales.⁷⁶

Cuando Elena conoce a Enrique se enamora perdidamente y a pesar de que su madre le había prohibido verlo, decide entregarse a su ser amado, ejerciendo su sexualidad libremente y reconociendo su cuerpo como suyo; todo esto se narra con una metáfora de la naturaleza:

Y allí sentados en un banco reunidos casi los labios con los labios, dejan desbordar el torrente de su amor. Y durante algún tiempo no se oyen más que suspiros, palabras vagas

⁷⁵ José López Portillo, *op. cit.* p. 216.

⁷⁶ Juan Díaz Covarrubias, *op. cit.* p. 169.

de pasión, quejas, besos, sollozos, juramentos, promesas, etc., etc... Pero de repente, por uno de esos cambios tan comunes en el mes de julio, la Luna se ha ocultado, densas nubes enlutan el cielo, gime entre las ramas de los árboles un viento húmedo de tempestad [...] El aguacero continúa..., las flores se han deshojado...⁷⁷

Elena decide tener relaciones extramaritales, desobedeciendo a su madre por lo que el narrador la castiga: no permite que se suicide y por último la casa con Guillermo, hermano de Concha, al que sólo le importa el dinero, no la quiere y está con ella por querer ascender a otra clase social., De esta manera el narrador nos advierte que si Elena hubiera obedecido a su madre y no se hubiera dejado llevar, nada de eso le habría sucedido: “Sí, lector, Elena salvada de la muerte por una de sus criadas, se ha casado con Guillermo, y aquella Elena tan poética, tan pulida, tan sentimental, se ha puesto prosaica y ahora sólo habla de nodrizas, de enfermedades de niños, etc. Esto es lo que sucede, lo que vemos todos los días en el mundo”.⁷⁸

Por su parte, en *Baile y cochino* también existen varias moralejas, por ejemplo, en el caso de “la mujer de Saldaña” se ejemplifica el costo social que ha de pagar una mujer que fuera del matrimonio decide unirse con el ser amado sin estar casados. Ante el Estado y la Iglesia no será más que una mujer señalada y rechazada, sin importar que existan hijos o que la relación entre ambos sea muy estrecha, siempre será enjuiciada.

Por otra parte, nuevamente está presente la moraleja de conformarse con la posición social que se tiene: Matilde y su madre Bartola son, como ya decíamos, personajes que deciden organizar un baile, imitando las costumbres de la clase alta; sin embargo, al final todo sale mal y comprenden la moraleja:

Finalmente, doña Bartolita, rendida de cansancio, avergonzada por la pérdida de los abrigos, por los escándalos dados en su casa, molesta por las habladurías de los vecinos y afligida por la ruina de su marido, exclamó con una elocuencia de que nunca se había sentido capaz:

—Mira esposo mío, ¡primero y último! Es necesario ser como todas las gentes: egoísta, porque lo dice el refrán y nosotros debimos haberlo tomado en cuenta: “Baile y cochino, el del vecino”.

En todas las novelas, las moralejas son tan variadas que no hay espacio suficiente en esta tesis para abordarlas todas; sin embargo, traté de apuntalar las más relevantes. Estamos frente a cinco

⁷⁷ *Ibid.* pp. 175-176

⁷⁸ *Ibid.* p. 206.

narradores que a lo largo de sus novelas, esgrimen una serie de valores que se reafirman por medio de moralejas que enarbolan sus personajes. Dependiendo de cómo se haya comportado cada uno de ellos, será su final. Y aquí encontramos la respuesta a nuestra pregunta inicial de este apartado: la sátira se encuentra ahí, cuando el narrador moraliza a los lectores.

La sátira en estos escritores es una sátira ligada a la horaciana clásica que se encarga únicamente de la corrección de los vicios: “si lo que domina en la sátira es el afán por corregir los vicios o las perversidades de la sociedad de un tiempo concreto, se habla de sátira horaciana”.⁷⁹

Por lo tanto la sátira en los autores que trabajamos es una sátira que no critica, sino que restaura la ideología imperante en vez de cuestionarla o intentar destruirla. Los narradores “van hacia atrás”, es decir, en lugar de buscar nuevas soluciones o de plantearse las preguntas de por qué seguir con esas costumbres, con esos usos, dan por hecho que eso es lo correcto y, al contrario, los promueven. Se convierten en narradores imparciales que no cuestionan los orígenes de las acciones y hacen propaganda; sustentan una ideología..

Muy distinto será el caso de Laura Méndez de Cuenca a diferencia de los cinco autores revisados, se centrará precisamente en una voz narradora crítica. Se preguntará ¿para qué debe ser educada la mujer? Lo cual revela otro tipo de sátira completamente distinta de la imperante a finales del siglo XIX.



⁷⁹ Antonio Pérez Lasheras, *op. cit.* p. 33.

TERCERA PARTE:
MADRES, HIJAS Y ESPOSAS: LA FAMILIA SATIRIZADA
EN TRES CUENTOS DE LAURA MÉNDEZ DE CUENCA

1. La venta del chivo prieto¹

La narradora² de “La venta del chivo prieto” adopta la condición de “narrador sin rostro”: no aparece dentro del cuento ni está personificado, sólo su voz se hace presente poco a poco para introducirnos en la historia. Recurrentemente le informa al lector que ella es quien se encarga de narrar los sucesos, es decir, representa un “yo” con patentes intrusiones, sobre todo al principio de la narración, donde hace explícita una apelación: “No espero que tú, lector amigo, hayas oído mentar a...”.³ Como se mencionó antes, Imbert dijo que al hacer esto, la narradora le recuerda al lector que ella es quien “lleva los hilos” y decide cómo se desarrollará la historia y en qué terminará.

Como ya lo dijimos, a pesar de que se trata de una narradora que utiliza los pronombres de tercera persona para contarnos los sucesos, existe el “yo” “como una intrusión momentánea”⁴ al mismo tiempo que “el narrador comenta en primera persona [...], pero cuenta en tercera [...]”. Es un yo enmarcador, ajeno a la narración⁵: “Ninguno que lea lo sucedido que voy a referir podrá poner en duda su veracidad...”.

¹ Laura Méndez de Cuenca, *Laura Méndez de Cuenca: su herencia cultural*. Coordinadora, Mílada Bazant. México: Siglo XXI, Servicio Integrados del Estado de México, El Colegio Mexiquense, 2011. p. 283.

² Es importante aclarar que decidí nombrarla *narradora*, a pesar de que en los textos no existe ninguna marca de género, asumo que hay ciertos visos de que es una voz femenina la que nos narra los hechos. El feminismo de la autora casi demanda una voz narrativa femenina, agente de una conciencia femenina dentro de la narración. Laura Méndez de Cuenca fue una mujer que luchó por la equidad de género desde sus propias posibilidades, de esta forma, nombrarle narradora es hacerle un “homenaje” por ser una mujer que pese a las limitaciones que le tocaron vivir, fue una feminista inteligente que sobresalió en un siglo en que las mujeres estaban totalmente oprimidas.

³ Laura Méndez de Cuenca, *op. cit.*, p. 283.

⁴ Enrique Anderson Imbert. *Teoría y técnica del cuento*. Barcelona: Editorial Ariel, 1992, p. 65.

⁵ *Ibid.*

Además, las referencias de la narradora a los “destinatarios internos”⁶ determinan a los lectores, por ejemplo, al principio del relato la narradora caracteriza un sitio en el que se sitúan los hechos narrados transportándonos a un lugar imaginario perfectamente descrito:

No espero que tú, lector amigo, hayas oído mentar a *Las Palmas*, lugarejo risueño y florido de la costa oriente. Dicho nombre es pura invención, sugerida a mi mente por la media docena de cocoteros que se miden en lozanía con otras tantas ceibas de retorcido tronco y hojas barnizadas como vitela que dan sombra a la plaza única del lugar.⁷

Dicho lugar, *Las Palmas*, es una invención de la narradora que, indudablemente y debido a la descripción, podría ser cualquier lugar, cualquier “pueblo de México” o de América Latina. La descripción de *Las Palmas* es la descripción de un no lugar porque puede ser cualquier lugar y no sólo eso, sino que la narradora se preocupa por hacer evidente que se trata de un lugar inventado.

Por otra parte, el lugar ficticio de *Las Palmas* es un referente que constante la narradora usará en algunos de sus escritos como lugar donde se desarrollan otras historias. Varios estudiosos como Pablo Mora, Ana Rosa Domellana, Luzelena Gutiérrez de Velasco y Roberto Sánchez Sánchez confirman que será un lugar que reaparece y que recuerda a *Santa María* de Juan Carlos Onetti.⁸

Al igual que Onetti, Laura crea un lugar ficticio para enmarcar su narración, decide contar un hecho en la ficción, construye un pequeño mundo, un microcosmos para desde ahí narrar un hecho que presenta como “real”:

Ahora mismo, al trazar estas líneas, siento el doloroso estremecimiento del verdugo, al ensayar el nudo corredizo, la víspera de una ejecución. ¿Por qué, pues, las escribo? Porque como no se trata de componer una novela, sino de narrar un hecho, y no falta quien diga que decir la verdad es el mejor medio de contribuir a hacer bien, quiero yo prestar mi contingente al servicio común; y así me lo tome Dios en cuenta, cuando me ajuste las que pendientes tenemos, a la hora de estacar la zalea.⁹

En estas líneas la narradora enuncia que contará un hecho, es decir, a diferencia de una novela, se trata de algo real, sin embargo, decide contarlo desde un lugar ficticio ya que así la narradora evidencia que se trata de un hecho que puede suceder en cualquier lugar. Los lectores

⁶ Según Imbert: “Un cuento siempre está dirigido a un vastísimo público real, a una masa anónima de lectores exteriores al texto”, pero a veces se pretende que el cuento esté dirigido a ciertos oyentes o lectores que, si bien ficticios, son caracterizables porque dentro del texto hay referencias a ellos. Los voy a llamar “destinatarios internos”. Cf. Enrique Anderson Imbert, *ibid.*, p. 69.

⁷ Laura Méndez de Cuenca, *op. cit.*, p. 283.

⁸ Roberto Sánchez Sánchez lo menciona en su tesis de maestría *Laura Méndez de Cuenca. Simplezas y otros cuentos. Edición crítica*. Cf. Pablo Mora. “Laura Méndez de Cuenca: escritura y destino entre siglos” en *Impresiones de una mujer a solas: una antología general. Laura Méndez de Cuenca*. México: Fondo de Cultura Económica, 2006, p. 48.

⁹ Laura Méndez de Cuenca, *op. cit.*, p. 283.

observamos y juzgamos los problemas que se presentan en ese mundo imaginario llamado *Las Palmas*, que también pueden ser problemas de cualquier mundo; nuestro mundo, por ejemplo. Existe una voluntad de la narradora por crear ese microcosmos que se enfoca en que veamos nuestros problemas como los de todo el mundo, ver la realidad a la que nos enfrentamos y, de cierta manera, identificarnos con ese lugar, que incluso, puede ser el nuestro.

Por otro lado, se establece una relación de familiaridad, confianza o igualdad entre el lector y la narradora, cuando ésta se refiere a aquel como a un “tú”; además, la narradora cuestiona al lector al tiempo que ofrece una respuesta inmediata, simulando adelantarse a la reacción del lector: “Ahora mismo, al trazar estas líneas, siento el doloroso estremecimiento del verdugo, al ensayar el nudo corredizo, la víspera de una ejecución. ¿Por qué, pues, las escribo? Porque como no se trata de componer una novela, sino de narrar un hecho...”¹⁰

Este ejemplo evidencia el papel que desempeña la narradora en relación con el cuento, como lo refiere Imbert: “El narrador, aunque no cede la palabra a su interlocutor, se hace cargo de sus reacciones. Simula responder a una interrupción o a un pensamiento a punto de formularse”.¹¹ De esta manera la narradora simula tener todo bajo control, incluso nuestras reacciones.

La narradora de “La venta del chivo prieto” se dedica a ofrecernos la historia sólo a través de sus ojos. La narración se convierte en un cuento de acción resumida porque la narradora explica y describe los sucesos:

Los palmeños (pido carta de naturalización para mi adjetivo, por parecerme de tan buena cepa, como los de tártaro asirio y otros) eran agricultores rudimentarios como los cananitas, y de ello ofrecían buena muestra sus toscos aperos de labranza.¹²

La narradora nos sitúa en *Las Palmas*, comienza por darnos algunos detalles sobre el lugar: cuenta un poco de la historia y sobre las personas que y habitan o habitaban, como Imbert lo mencionó: “nos informa de un modo general sobre acontecimientos que pueden haber ocurrido a lo largo de un amplio período histórico en lugares muy apartados entre sí”.¹³ En este sentido se hace evidente la voluntad por mostrar la ficcionalización para exponer la realidad de manera distinta, quiere que los lectores vean la realidad en otro escenario, uno diferente, es decir, en un

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ Enrique Anderson Imbert, *op. cit.*, p. 69.

¹² Laura Méndez de Cuenca, *op. cit.*, p. 284.

¹³ Enrique Anderson Imbert, *op. cit.*, p. 78.

pequeño mundo donde la realidad y la ficción se mezclarán para que exista un alejamiento, a la par de una identificación.

La sátira también se presenta en esa relación entre ficción y realidad, pues con un pequeño guiño satírico al referirse a “los palmeños” también se refiere a las demás personas, de esta manera la narradora se aleja o toma la distancia del satírico para mostrar a las personas tal y como son.

Pronto la narradora se centra en la descripción de Severiana y Desiderio, así como del profundo amor que ambos sienten por Máximo, su hijo. También cuenta cómo pusieron un mesón; cómo por la avaricia de Severiana engañan a la mayoría de los clientes, así como el final funesto del hijo debido a la misma razón, todo esto lo hace como lo menciona Imbert: “Es un informe indirecto y mientras nos los da va interpretando los acontecimientos: Se encara con el lector y, con su propia voz, comunica su versión de los hechos”.¹⁴

Aunque no de manera constante, la narradora hace algunos “comentarios impertinentes”: aquellos que resultan innecesarios porque sólo “nos dan una filosofía de la vida, de las costumbres, de la moral que no tiene nada que ver con los sentimientos de los personajes”.¹⁵

Los palmeños (pido carta de naturalización para mi adjetivo, por parecerme de tan buena cepa, como los de tártaro asirio y otros) eran agricultores rudimentarios como *los cananitas*¹⁶, y de ello ofrecían buena muestra sus toscos aperos de labranza. Mineros no lo eran por el forro: odiaban ese ramo de la industria, como el pecado mortal, por creerle causante de que muchas naciones antiguas y modernas, de pueblos poderosos, hubiesen pasado a convertirse en colonias de esclavos.¹⁷

Algo muy distinto sucede con los “comentarios constructivos”, pues la narradora recurre mucho a ellos, de esta manera “ayudan a armar el telar en que ha de urdirse la trama”.¹⁸ Dentro del cuento encontramos numerosos comentarios constructivos, sin ellos la trama no se entrelazaría. Razón por la que serán constantes a lo largo de todo el texto; por ejemplo, cuando el narrador describe los temores de Severiana de que algo le suceda a su hijo.

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ Las cursivas son mías. Decidí resaltar esta palabra debido al trasfondo de la referencia. Resulta que su efecto en las lectoras de la época fue crítico, recordemos que una lectura obligada, aunque regulada, para toda mujer era la Biblia eso hace pensar que se trata de un intertexto con la trama bíblica, pues los cananeos fueron expulsados por cometer el pecado de la avaricia al practicar el comercio, esto refuerza el rasgo moralizante del cuento.

¹⁷ Laura Méndez de Cuenca, *op. cit.*, p. 284.

¹⁸ Enrique Anderson Imbert, *op. cit.*, p. 78.

Pero turbaba sus sueños un malestar constante. El presentimiento de un infortunio inesperado amargaba el alma de la prestamista,¹⁹ y durante las momentáneas ausencias del mozo, a quien no dejaba en paz ni a sol ni a sombra, de miedo de que algún accidente le aconteciese, a la infeliz se le ponía el cuerpo crespo del horror.²⁰

Es un “comentario constructivo” porque gracias a él sabemos qué pasará más adelante, a pesar de que no ofrece la información necesaria, genera prospectiva en el lector, respecto a cómo leer acciones que aún no se enuncian en la trama.

Al principio, la narradora de “La venta del chivo prieto” intenta ser “objetiva”²¹ a pesar de anunciarnos que dará un “testimonio ajeno” y que debemos creerle porque sólo dirá la verdad. No hay que olvidar que la literatura es ficción, esto coloca a la narradora por encima, no sólo de los personajes, sino del propio lector, como si fuera una espectadora que nos anuncia con horror un hecho que sucedió; el cual aunque ficticio, debemos situarlo dentro de la narración como un hecho real, pues así lo presenta la narradora.

Ninguno que lea lo sucedido que voy a referir podrá poner en duda su veracidad: para inventarlo sería menester haber sido engendrado pantera y nacido hombre por verdadero capricho de la suerte.²²

El tono del cuento es distinto dependiendo de la parte que se lea, en momentos es cómico: “Para *la Mercadela* era rato de inacabable recreo, ver cómo se caía despatarrada, haciendo piruetas, alguna víctima de la banca coja. Soltaba el trapo a reír y era el cuento de nunca acabar, pues lloraba de la risa”.²³ Pero conforme se avanza en la lectura podemos encontrar un tono amoroso: “—Qué te cuides, niño, que no pesques un tabardillo, ni te dejes desplumar en la ruleta. Mira cómo no te pillan la capa los rateros. Vamos dame otro beso, chiquitín, y otro más”.²⁴ O incluso, también podemos encontrar un tono trágico: “Severiana arrancó la sábana del rostro muerto. La luna, bogando en todo su esplendor por el cielo enteramente despejado en aquel instante, descendió indiscreta y amorosa a besar los labios de Máximo que la muerte había sorprendido sonriendo en sueños”.²⁵

¹⁹ Para la narradora es muy importante recalcar que se trata de una mujer prestamista, preocupada por los negocios y el comercio, pues así retrata a una mujer pecadora, avariciosa, que se deja llevar por el dinero. Una mujer tentada por la avaricia es vista como una contradicción respecto del modelo femenino sancionado y nuevamente está presente el propósito moralizante ligado al ejemplo de los *cananitas*.

²⁰ Laura Méndez de Cuenca, *op. cit.*, p. 288.

²¹ Enrique Anderson Imbert, *op. cit.*, p. 83.

²² Laura Méndez de Cuenca, *op. cit.*, p. 283.

²³ *Ibid.*, p. 286.

²⁴ *Ibid.*, p. 290.

²⁵ *Ibid.*, p. 296.

Imbert menciona que la politonalidad es más común en las novelas debido a la extensión;²⁶ sin embargo, en este cuento podemos hablar de diferentes tonos que van cambiando de acuerdo a la atmósfera que se presenta.

La atmósfera también cambia conforme avanzamos en la lectura del cuento, esto se puede notar sobre todo casi al final cuando la narradora recurre a diferentes atmósferas de misterio, suspenso, nostalgia, tristeza y arrepentimiento cuando el rostro de Máximo es iluminado por la luna. Por ejemplo, cuando el forastero se da cuenta de que Severiana y Desiderio planeaban su despojo y muerte, la atmósfera cambia completamente y se torna misteriosa e intrigante, nos deja en suspenso.

El rumor de las hojas, agitadas por la brisa de la noche, era bastante a hacerle sacudir nerviosamente, y le espantaba el chirrido de los insectos nocturnos. El cansancio se había enseñoreado de sus huesos y por momentos le bajaba a los párpados, más y más pesado el sopor. De repente algo le hizo saltar y despertó muy azorado. El macizo andar de toscas plantas se dejó oír, ascendiendo por la escalera.²⁷

En cuanto al tiempo narrativo, éste asume la forma de una retrospectiva, como lo menciona Luz Aurora Pimentel: “El narrador se sitúa en un tiempo posterior a los acontecimientos narrados y su elección gramatical se ubica en los tiempos perfectos (pasado, imperfecto y pluscuamperfecto)”.²⁸ Agregaremos, aunque “el sentido temporal no es el pasado sino, en realidad, el presente. Este presente, sin embargo, no tiene valor temporal en relación con el narrador; no es, en ese sentido, un verdadero presente, puesto que lo es sólo para el personaje, quien se constituye en deixis de referencia espacial, temporal, cognitiva y de experiencia de lo narrado”.²⁹

Ricardo Piglia en su ensayo “Tesis sobre el cuento” mencionó: “un cuento siempre cuenta dos historias [...]. La historia secreta se construye con lo no dicho, con el sobreentendido y la alusión”.³⁰ Y así, cuando uno se acerca a cualquier cuento, debe estar atento de toda información que el narrador haya dicho, por obvia que sea, por inútil que parezca suele ofrecer una clave sobre “la historia secreta”, hay que recordar, por ejemplo, cuando la narradora de “La venta del chivo prieto” crea un espacio ficticio llamado *Las Palmas*; parecería que no tiene importancia; sin em-

²⁶ Enrique Anderson Imbert, *op. cit.*, p. 87.

²⁷ Laura Méndez de Cuenca, *op. cit.*, p. 292-293.

²⁸ Luz Aurora Pimentel. *El relato en perspectiva*. México: Siglo XIX/Universidad Nacional Autónoma de México, 1998. p. 157.

²⁹ *Ibid.*, p. 161.

³⁰ Ricardo Piglia. “Tesis sobre el cuento”, 7 de mayo de 2012, en <<http://fba.unlp.edu.ar/apreciacion/wp-content/uploads/2011/05/Formas-Breves-Piglia.pdf>>.

bargo, conforme se lee “la historia secreta” vislumbramos lo fundamental del espacio ficticio y logramos entender los porqués, entendemos las razones por las cuales la narradora hace evidente que inventó un lugar, pues luego de una lectura consciente, entendemos que es un “no lugar” que puede ser cualquier lugar y que, indudablemente, el lector lo asociará con algún espacio cercano a él. Lo mismo sucede, por ejemplo, con la mención que hizo la narradora respecto a *los cananitas*. Su alusión parecería no tener sentido, hasta que debido al intertexto se comprende mejor el alcance moral del cuento.

“La venta del chivo prieto” es un cuento que llama la atención desde el título y al respecto la primera pregunta que surge es ¿por qué tiene ese título? Conforme leemos el cuento la narradora nos hará creer que el título tiene que ver con algo que parece lo más obvio, lo más evidente: evocar el nombre del mesón que abre Severiana:

Se resanaron las paredes, se cerraron brechas, se cegaron fosos; de palitroques se armó una gran cerca, rodeando la casa, y en pocos días, con su sala, su cocina, su bodega, su corralón y su cuadra, quedo levantada en pie, al borde del camino real:
LA VENTA DEL CHIVO PRIETO.³¹

Sin embargo, ¿por qué poner ese título si el cuento no trata sólo del mesón? Las especulaciones no se hacen esperar: el chivo del título se refiere a Máximo, el hijo de Severiana y Desiderio. Según la Real Academia Española la segunda acepción de *chivo* es “Cría macho de la cabra, desde que no mama hasta que llega a la edad de procrear”,³² es en este sentido que inmediatamente asociamos la imagen del chivo con la de Máximo, el joven hijo que vive con sus padres y, según la madre, se mantiene célibe. El chivo entonces es el hijo y la venta se da cuando lo matan, sin darse cuenta, venden la vida de su hijo por unos cuantos pesos y el hijo que es el chivo, termina muerto.

En ese mismo sentido, el título también parece ser un anuncio de lo que será el más grande error de Severiana: “La venta del chivo prieto”, una referencia a que ella es una comerciante, mujer avara, que se dedica a la venta y robo; pecados imperdonables en una mujer. Entonces el título es un presagio de por qué se castigará a la madre de Máximo.

Por su parte, Roberto Sánchez Sánchez en su tesis de maestría menciona que cuando aparece cen animales en los cuentos de Laura Méndez de Cuenca, se trata de historias, generalmente ligadas

³¹ Laura Méndez de Cuenca, *op. cit.*, p. 286.

³² “Chivo”. Real Academia Española, consultado en línea el 3 de julio de 2012, en < <http://lema.rae.es/drae/?val=concebir>>.

con la desgracia: “En la serie de cuentos de la autora en donde aparecen animales: “La venganza”, “Los dulces de los Santos Reyes”, “La venta del chivo prieto”, “Amaldina”, “Un buen negocio” y “El cerdo de engorda su presencia conlleva la desgracia o la fortuna”.³³ Al respecto, puedo afirmar que en efecto, en el cuento que analizamos la desgracia está presente con la muerte de Máximo. Por otro lado, también podemos encontrar alusión en los nombres que se les da a los personajes, por un lado está un nombre muy común en España: Severiana que nos remite a la palabra *severo* debido a su raíz *severus*. Este nombre describe a la perfección la actitud de la mujer ante los demás, con excepción de su hijo, el único ser ante quien pierde autoridad; en el caso del nombre del padre nunca se menciona su nombre real, sólo el nombre que decidió ponerse una vez que contrajo matrimonio con Severiana, que resulta ser Desiderio que según su raíz tiene que ver con *deseo* del latín *desidĭum*; esto lo podemos asociar al deseo que el marido siente de manera desenfrenada por Severiana al grado de olvidar a su familia y todo lo que tenía que ver con su propio pasado. Por último, el nombre del hijo es Máximo que según la Real Academia Española tiene como primera acepción la de un adjetivo: “Se dice de lo más grande en su especie”,³⁴ y en efecto, para su madre, Máximo era grande y honrado, un ser que cumplía con todas las expectativas de un buen hijo: “Para Severiana, él (Máximo) lo llenaba todo: ideal, amor, deber, religión, patria”.³⁵ Sin embargo, Máximo es reducido al ser asesinado por sus propios padres y sólo se convierte en el eterno recuerdo de su avaricia.

También encontramos el uso de *epítetos*, pues en varias ocasiones la narradora sustituye el nombre de Severiana o de Desiderio por el de “bestia humana” o “pobre diablo”, esto implica por parte de la narradora un juicio, mientras que a Severiana la califica como monstruosa y la coloca por encima de Desiderio, a él lo disminuye y como lo menciona Leticia Romero existe una “identificación del personaje con cierta feminización”.³⁶

Por otra parte, la narradora constantemente utilizará la descripción, en tanto forma discursiva que ayuda a enriquecer la narración; sin embargo, no se trata de cualquier descripción, sino de

³³ Roberto Sánchez Sánchez. “Laura Méndez de Cuenca Simplezas y otros cuentos. Edición crítica”, (Tesis de Maestría en Letras Mexicanas, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, 2007), p. 49.

³⁴ Real Academia Española, 3 de julio de 2012, en <<http://lema.rae.es/drae/?val=concebir>>

³⁵ Laura Méndez de Cuenca, *op. cit.*, p. 288.

³⁶ Leticia Romero Chumacero, “Armonías y disonancias del modelo andrógino en relatos de Emilia Pardo Bazán y Laura Méndez de Cuenca”. *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, núm. 29, 2005. Consultado en línea el 5 de julio de 2012, en <http://www.ucm.es/info/especulo/numero29/armonias.html>.

descripciones con las que ella juega y, sobre todo, exagera. Adjetiva profusamente, principalmente cuando comienza a describir a los personajes. Al hacer esto, no sólo los califica, sino que utiliza una figura retórica como la *hipérbole*, ya que pues además de decir cómo son los personajes, se enfoca en detallar y exagerar los defectos de cada uno, los muestra como seres monstruosos. Por esto podemos hablar de una narración con descripciones hiperbólicas que se enfocan en los personajes.

El *judas de la comunidad* lo fue Severiana, o la Severiana, como solían llamar allí a una gachupina de pelo en pecho, pizpireta, graciosa, de corta estatura y ojos muy decididos; oriunda de Burgos donde un peón caminero la había recogido del lecho de su madre moribunda.

Huérfana, había crecido a la merced de Dios, *como los cardos del monte: erizada, fuerte, salvaje*.³⁷

También encontramos la descripción hiperbólica de Desiderio; respecto de quien la narradora ni siquiera menciona su nombre verdadero, pero no deja de calificarlo.

Desiderio era manso en presencia de su mujer; no osando levantar los ojos cuando la Severiana amanecía de mal talante, prefería escabullirse por los rincones. De que a ella le diera por refunfuñar, ya andaba el mandria del marido con pisadas de gato. Cerraba las puertas con tiento y hablaba quedo para no provocar a la fiera, temeroso de que el niño, el hijo de los dos, se despertara con el griterío de la riña.³⁸

Por otra parte, podemos notar que la narradora emplea algunos oxímoron para darle más fuerza a la descripción hiperbólica que hace. Incluso, de esta manera la descripción, además de ser sumamente exagerada y enfática de los aspectos negativos, también inyecta un poco de humor y cinismo, no sólo por la descripción de los personajes, sino además por la narración de sus actos.

Desde el día de la boda, Desiderio, como todo pobre diablo que pierde los estribos por las hembras desalmadas se dejó gobernar por su mujer, y así, obedeciendo él y mandando ella, aparecieron los dos en Las Palmas, donde se sentaron sus reales: de preñera ella, de parásito él.³⁹

Otros oxímoron que encontramos son “monstruosa unión”,⁴⁰ “flaqueza maternal”⁴¹ y “bestia humana”.⁴² Todos con el mismo propósito: crear una imagen de exagerada contradicción y para satirizar a los personajes.

³⁷ Laura Méndez de Cuenca, *op. cit.*, p. 284

³⁸ *Ibid.*, p. 287.

³⁹ Laura Méndez de Cuenca, *op. cit.*, p. 285.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 287.

⁴¹ *Ibid.*, p. 289.

⁴² *Ibid.*, p. 295.

En el texto, también son comunes las comparaciones, tienen como función dar continuidad a la descripción hiperbólica y un toque de humor al cuento: “era de verse la reata de bestias de carga que, como rosario, llegaban aguijonadas por sus fieles verdugos”⁴³, “que Máximo se convirtiera en rico, que viviese como un potentado, dichosísimo de estar apegado al amor de su madre y viajando en compañía de ella como gran señor”,⁴⁴ “sabes que no soy un bruto, sino que cegado por la pasión que me inspiras, me he degradado, me he envilecido, bajando hasta ti, desde mi esfera social respetada y respetable, como baja el rayo de sol a revolcarse en la charca inmunda”⁴⁵ y “muy pronto se quedó como piedra”⁴⁶. Estas comparaciones exageran aún más las descripciones y crean imágenes que producen una sonrisa, reflexión o azoro en el lector.

Otro recurso de estilo que usa la narradora son las metáforas, éstas son “comunes” y también sirven para dar un efecto hiperbólico que sólo se puede entender dentro del contexto del cuento; por ejemplo, cuando se narra la razón de los “palmeños” para no dedicarse a la explotación de las minas: “llegando a producir, en nuestros días, una abundosa cosecha de buscadores de oro, sólo igual a la de microbios en un pantano”.⁴⁷ Existen varias metáforas e imágenes que completan la descripción de Severiana o la de su hijo: “Máximo era una cadena de flores enlazando dos fieras salvajes”,⁴⁸ “Máximo era un santo”,⁴⁹ “La Mercadela, de pie, hecha estatua”,⁵⁰ “púsose a murmurar aves marías, al tiempo que desgranaba cuentas del rosario”.⁵¹

⁴³ *Ibíd*, p. 286.

⁴⁴ *Ibíd*, p. 293.

⁴⁵ *Ibíd*, p. 294.

⁴⁶ *Ibíd*, p. 295.

⁴⁷ *Ibíd*, p. 284.

⁴⁸ *Ibíd*, p. 287.

⁴⁹ *Ibíd*, p. 287.

⁵⁰ *Ibíd*, p. 289.

⁵¹ *Ibíd*, p. 290.

1.1 De preceptos y modas

Como anteriormente mencioné, los preceptos sociales existentes en la época respecto al comportamiento, sobre todo de la mujer, constituían un poderoso moldeador de conciencias. Éstos jamás se ponían en duda; las personas los cumplían y los hacían cumplir. Rara vez se cuestionaba su ejercicio y preeminencia, la lógica y utilidad, el origen y fondo de cada uno, es decir, pocas veces eran criticados⁵² de raíz.

En el cuento “La venta del chivo prieto” encontramos que la narradora hace una fuerte crítica al descubrir las contradicciones de los preceptos sociales y culturales imperantes, logra desarticular ese discurso, además de mostrar a lo largo del cuento su falta de sustento.

Por ejemplo, cuando una mujer contraía matrimonio, el marido llevaba las riendas de la casa y aportaba el sustento económico; por su parte, la mujer debía quedarse en su casa para atender a sus hijos y a su esposo, cuando éste llegaba de trabajar.

En el cuento este precepto no se sigue, por el contrario, Severiana es una mujer dominante, mandona, que no sólo cuida a su hijo, sino se encarga de ordenar a su marido diferentes tareas, llevar el sustento, pues ella no se queda en casa, trabaja sólo para darle una mejor vida a su hijo.

Para que Máximo disfrutara de holgura y de todo aquello que se puede comprar con dinero, la usurera había corrido de sol a sol por las aldeas cercanas, vendiendo chácharas, prestando a rédito, despojando de lo suyo a todo bicho viviente, sin que la ruindad de estos hechos le dejase la más angosta sombra en la conciencia.⁵³

⁵² Mantengo la misma noción de *crítica*: en el sentido del planteamiento foucaultiano.

⁵³ Laura Méndez de Cuenca, *op. cit.*, p. 288.

La contradicción del precepto imperante es evidente, pues mientras éste sentencia que a los hijos se les debe ofrecer lo mejor, la mejor vida, que no les debe faltar nada; para tener bienes y comodidades se necesitan recursos; sin embargo, por otra parte, el trabajo está negado para las mujeres, a pesar de que lo hagan para conseguir dinero y ofrecerles una mejor vida a sus hijos.

¿Qué sería para ella la vida sin su Máximo? ¿Para qué habría entonces esquilado, robado y exprimido sin misericordia a los pobres de todas las aldeas del contorno? ¿Por quién ayudaba ella sin chistar a la ruda labor del campo, ahorrando el miserable jornal del peón, y se desencuadraba en el grosero servicio de la venta, y aguantaba la presencia de Desiderio, el maridazo, que era, como quien dice, lo que más odiaba Severiana, desentendiéndose de que a sus pies había depuesto él su fortuna y su vergüenza?⁵⁴

Severiana es una madre que se preocupa por darle lo mejor a su hijo: educación, por ejemplo, en el “Colegio de Puebla, donde sus padres lo pusieron a educar...”⁵⁵ pero para hacerlo tiene que trabajar. Así que, preocupada por seguir el precepto de darle lo mejor a su hijo sale a trabajar para conseguir los recursos suficientes y cumplir su sueño de ser una gran madre; sin embargo, se enfrenta a otra sentencia en sentido opuesto, pues al mismo tiempo se le dice que una mujer no debe trabajar.

A pesar de que Severiana sólo trabaja para ser una buena madre y darle lo necesario a Máximo, inmediatamente es señalada por la narradora como una “mala mujer” que no cumple correctamente sus labores de madre y esposa; y es presentada de esa manera a los lectores.

En el mismo sentido, en el cuento también podemos encontrar otra contradicción entre los preceptos impuestos a los matrimonios, pues Desiderio, el esposo, no los lleva a cabo, peor aún, no se preocupa por cumplirlos, a pesar de que es consciente de ellos.

Según el precepto de la época, los maridos eran quienes dirigían la vida familiar, eran la “cabeza” del hogar, los que se encargan del sustento, los fuertes, la autoridad; pero al mismo tiempo se decía que un marido debía ser complaciente y tierno con su esposa, y amoroso con los hijos. De nuevo, estamos frente a dos preceptos que se contradicen debido a que si un hombre debía ser “la autoridad”, muy probablemente no mostraría sus debilidades; y al ser amoroso con su esposa e hijos mostraría cuáles eran sus debilidades, sin decir claramente en qué consiste dicha ternura.

⁵⁴ *Ibid*, p. 290.

⁵⁵ *Ibid*, p. 287.

En el caso de Desiderio, tenemos a un personaje que no sigue el primer precepto, puesto que se deja dominar por su esposa: “sabes que no soy un bruto, sino que, cegado por la pasión que me inspiras, me he degradado, me he envilecido, bajando hasta ti, desde mi esfera social respetada y respetable, como baja el rayo de sol a revolcarse en la charca inmunda”.⁵⁶

Así que no se comporta como lo que debe ser, un buen esposo; sin embargo, cumple fielmente todo lo que le pide su esposa y valora más que nada el amor de su hijo, cumpliendo con el otro precepto: “Cediendo a los instintos sensuales había consentido en voluntaria degeneración y permanencia indiferente a todo, excepto al cariño de su hijo, único fruto de aquella monstruosa unión”.⁵⁷

En cuanto a los preceptos de la maternidad, por un lado se le decía a la mujer que en el momento que contraía matrimonio dejaba de estar bajo la tutela del padre para pasar a la tutela del marido; era ella quien debía ceder ante los deseos de su marido, ser sumisa y abnegada; pero a la par también se le exigía cuidar de sus hijos por sobre todas las cosas, incluso si se trataba del propio padre. En el cuento ninguno cumple con su papel; sin embargo, ambos padres se preocupan por ofrecer lo mejor a su hijo, desafiando lo dictado: “La oyó Desiderio, con calma al parecer, pero cuando la Seve acabó de hablar, miróla su marido con despreciativa insolencia. Era la primera vez de su vida que se atrevía a tanto”.⁵⁸

El precepto de la maternidad tierna y cuidadosa de los hijos se contrapone con el que indicaba que una madre debía imponerse ante los hijos y les debía enseñar a ser respetuosos y educados. En el cuento, Severiana es una madre muy amorosa, de esa manera cumple con el primer precepto, pues siempre trata a su hijo con ternura: “De mimos estaba Máximo hasta la coronilla: la vida ociosa le causaba tedio, amortiguado solamente por la consideración de que todo malestar provenía de la ternura, quizá exagerada, de Severiana”.⁵⁹ Sin embargo, ella se olvida de que no se impone ante él, por lo que no cumple el segundo precepto, pues permite que su hijo decida qué quiere hacer; le da la libertad de elegir, es una madre permisiva que junto con nula figura del padre como autoridad, muestra que no sólo es Desiderio quien está fallando, sino que también es Severiana. A pesar de sus

⁵⁶ *Ibid*, p. 294.

⁵⁷ *Ibid*, p. 287.

⁵⁸ *Ibid*, p. 294.

⁵⁹ *Ibid*, p. 289.

propios temores, no logra imponerse como madre: “Un día llegó por fin en que Máximo determinó romper con la monotonía de su existencia. Sacando Dios sabe de dónde energía largo tiempo contenida, en tres o cuatro frases breves declaró a la madre su emancipación”.⁶⁰

Si Severiana se impusiera ante su hijo, dejaría de ser la madre comprensiva y amorosa, por lo que opta por ser tierna y el hijo hace lo que quiere. La contradicción de valores reside en que cualquier opción que se elija, excluye a la otra: no se pueden llevar a cabo las dos sin dejar de cumplir una.

Severiana es un personaje que se toma muy en serio el precepto de la maternidad, lo cumple sin cuestionarlo y no le importa dejar de cumplir otros preceptos. Ella se preocupa por defender a su hijo y ver por su bien; en este sentido, es capaz de planear un asesinato para ofrecerle una vida mejor, aunque no cumple con el precepto de una mujer delicada y sumisa: “Se ha de decir en esclarecimiento de la verdad, que la usurera, ladrona y todo, jamás había pensado en matar. Pero sobre la idea del delito, surgió la ambición; el deseo de que Máximo se convirtiera en rico...”.⁶¹

Pero además Severiana también se había entrometido en política, faltando así a otro principio imperante de la época: una mujer no tenía la capacidad para entender lo que sucedía en el país y mucho menos, podía ejercer algún tipo de fuerza, pues por naturaleza era débil. Sin embargo, en el cuento Severiana se inmiscuye en asuntos políticos y afirma haber matado a un francés por el simple hecho de cuidar y proteger a su hijo:

Porque Máximo había nacido en México, la Mercadela, fusiló, desde su ventana a más de un francés fugitivo, cuando la guerra de intervención, pues quería que la patria de su hijo estuviese limpia de invasores.⁶²

Se muestra otra contracción más en los preceptos que se dictaban, pues Severiana no cumple con el primero sólo para cumplir con el segundo: se entromete en política y es capaz de asesinar sólo para cuidar de su hijo y dejarle una patria independiente.

⁶⁰ *Ibid.*

⁶¹ *Ibid.*, p. 293.

⁶² *Ibid.*, p. 288.

2. Heroína de miedo⁶³

“Heroína de miedo” tiene una narradora⁶⁴ sin rostro, es decir, sólo aparece una voz que escuchamos constantemente y que logra esconderse muy bien, pues se mimetiza tras el pronombre de tercera persona, narra los hechos desde fuera. Como Imbert lo menciona, se trata de una narradora omnisciente.

Examina las actividades de la conciencia del protagonista sin más concesión al entorno social que unos pocos diálogos y descripciones [...] Es capaz de penetrar tan profundamente en la conciencia de los personajes que, en esas profundidades, encuentra aun aquello que los mismos personajes desconocen.⁶⁵

Esto es muy notorio en el cuento, pues de manera regular la narradora penetra en el pensamiento y en la conciencia de María Antonia, el personaje principal del cuento, de tal forma que da a conocer sentimientos y pensamientos que ni siquiera ella logra entender:⁶⁶ “María Antonia *no se daba cuenta* de la melancolía que le asaltaba al volver los ojos hacia atrás, a los primeros años de su vida. *No sabía* a qué atribuir esa sensación de encarcelamiento que la estrechaba en el nuevo hogar”.⁶⁷

⁶³ Laura Méndez de Cuenca, *Laura Méndez de Cuenca: su herencia cultural*. Coordinadora, Mílada Bazant, México: Siglo XXI, Servicio Integrados del Estado de México, El Colegio Mexiquense, 2011, p. 345.

⁶⁴ Como lo expliqué en el cuento anterior, decidí hablar de una *narradora* debido a que es una voz femenina la que nos narra los hechos.

⁶⁵ Enrique Anderson Imbert, *Teoría y técnica del cuento*, Barcelona: Editorial Ariel, 1992, p. 60.

⁶⁶ A lo largo de las citas que haré, pondré en cursivas las frases que la voz narrativa expresa mejor que los personajes, aquello que sabe más y mejor, es decir, cuando la narradora haga evidente que tiene mayores elementos para completar la información, cuando la narradora se “imponga” como la poseedora de información que los propios personajes desconocen, aunque se trate sobre ellos mismos. Esto con el fin de evidenciar cómo es que la narradora se encuentra por encima de ellos, como un ser superior, exterioriza los pensamientos y sentimientos de los personajes; incluso sabe lo que ellos no pueden saber.

⁶⁷ Laura Méndez de Cuenca, *op. cit.*, p. 348.

Al respecto, Imbert menciona que si existen pronombres de tercera persona es porque existe un “yo” que los está pronunciando, dicho “yo” en el cuento está discretamente escondido y mucho más cercano a lo que se conoce como “yo neutro” “que registra hechos con la impasibilidad de una cámara cinematográfica que operase sola”⁶⁸, aunque eso no impide su intervención silenciosa. Por ejemplo, cuando el cuento comienza y la narradora hace referencia al estado de ánimo de su criada los comentarios no se hacen esperar: “¡Qué de variada no es la cáfila de frases para dar a entender que una persona está con poca gana de que le hablen y se metan con ella!”⁶⁹.

Por otro lado, el “yo” de la narradora se hace evidente cuando habla sobre la relación que existe entre la criada y su amo, no sólo se toma la libertad de hacer un comentario, sino que desde ahí, la narradora juega con el tono del cuento. Hace evidente que el personaje Pedro Ordóñez ya no es un niño; sin embargo se le sigue concibiendo y tratando como tal por parte de su criada; con humor, la narradora satiriza este comentario que parecería solemne y “normal”:⁷⁰ “La cocinera *no entendía* que su amo ya no era Periquito, el que se pellizcaba las narices, sino un mocetón de veintidós años, recién casado, y con empleo de escribiente de a cincuenta pesos en el Gobierno del Distrito”⁷¹.

Existen varias intrusiones del “yo” muy sutiles, pero estos comentarios son deliberados, muestran una intención ulterior y guían definitivamente las impresiones que sobre la criada elabora el lector.

Además, en “Heroína de miedo” se hace evidente la omisión de un “destinatario interno”; la narradora parece ser muy objetiva, como si no le interesara hacer uso de la segunda persona, pues nunca se dirige de manera directa al lector; la narradora va directo al punto que es contar la historia sin ningún tipo de preámbulo.

Los modos de usar los puntos de vista en el cuento resultan diferentes respecto de lo que habíamos visto en el cuento anterior. En primer lugar, estamos frente a un cuento que efectúa dos acciones: resume y escenifica. Esto, contrario a lo que se podría pensar, es posible y hace que el cuento tenga características distintas que trataré más adelante.

⁶⁸ Enrique Anderson Imbert, *op. cit.*, p. 60.

⁶⁹ Laura Méndez de Cuenca, *op. cit.*, p. 345.

⁷⁰ Más adelante abordaré el tema de la “normalidad” plasmada en el cuento como un recurso que utiliza la narradora para crear otro tipo de sátira enfocada en resaltar lo ominoso del comportamiento de cada uno de los personajes. Cf. Sigmund Freud. *Lo siniestro*. México: Ediciones Letracierta. 1978.

⁷¹ Laura Méndez de Cuenca, *op. cit.*, p. 346.

En un primer análisis, puedo decir que es un cuento de acción escenificada, es decir, un cuento que muestra, como lo enunció Imbert,⁷² a una narradora que no estorba con sus comentarios y se dedica a narrar los acontecimientos inmediatos de manera directa, no habla de sí misma, sino que habla de los personajes.

Sin embargo, hay ocasiones en el cuento en que: “La conciencia del narrador dice y muestra, resume y escenifica, informa y dramatiza, ciñéndose siempre a la experiencia del protagonista”.⁷³ En este sentido, podemos leer cómo la narradora a la par que nos informa, también escenifica las acciones, dice lo que piensan y hacen los personajes, se coloca detrás de ellos, y así no sólo puede ver lo que ellos hacen, sino lo que pasa a su alrededor. Un ejemplo es el inicio del cuento en el que además de decir que Casimira está de mal humor, también lo muestra:

A Casimira le amaneció el gallo suelto, el Domingo de Resurrección. El gruñido con el que correspondió el saludo matinal del amo, el ceño adusto que le puso cuando aquél le mandó que el entregase pronto el chocolate, y por último, el silencio en que se encerró a todas las preguntas de la señora, era buena muestra de que la cocinera, ordinariamente festiva y locuaz, estaba ese día de moña tuerta.⁷⁴

El narrador “no está, pues, ausente del cuento; al contrario, su presencia, como la de una lente, nos acerca la imagen del protagonista”⁷⁵ o en este caso a uno de los personajes; además, al ser un narrador omnisciente “por mirar desde el personaje reprime su capacidad de pronosticar el futuro, de resucitar el pasado y de entretenerse con exploraciones psicológicas”⁷⁶ y sólo se ocupa por mostrarnos de cerca qué es lo que hacen los personajes, en qué piensan, qué les sucede. En confrontación, Luz Aurora Pimentel asegura algo parecido, pero mucho más matizado, pues para ella, como se trata de una focalización cero⁷⁷ “permite al narrador un privilegio cognitivo, perceptual, o espaciotemporal que no tiene ningún personaje”⁷⁸, de esta manera, puedo afirmar que la narradora de “Heroína de miedo” da visiones panorámicas, pues es poseedora de ese privilegio.

⁷² Enrique Anderson Imbert, *op. cit.*, p. 79.

⁷³ *Ibíd.*, p.79.

⁷⁴ Laura Méndez de Cuenca, *op. cit.*, p. 345.

⁷⁵ Enrique Anderson Imbert, *op. cit.*, p. 80.

⁷⁶ *Ibíd.*

⁷⁷ La focalización cero o no focalización, denominada así por Genette, se ejerce cuando el narrador no se impone restricciones. [El narrador] “entra y sale *ad libitum* de la mente de sus personajes más diversos, mientras que su libertad para desplazarse por los distintos lugares es igualmente amplia. Cf. Pimentel. *El relato en perspectiva*. México: Siglo XXI, 1998, p. 98.

⁷⁸ Luz Aurora Pimentel. *El relato en perspectiva*. México: Siglo XXI, 1998. p. 99.

Por si fuera poco, “El narrador narra en tercera persona, pero oímos la voz del personaje como si éste se estuviera expresando [...] El narrador, en cambio, usa en tercera persona los tiempos verbales que corresponden a su narración”.⁷⁹ En ese sentido, Pimentel asegura que no se trata de la voz del personaje la que escuchamos, sino de la misma narradora, ya que al ser un relato no focalizado, “las restricciones son mínimas y el acceso a la conciencia de los personajes es constante”.⁸⁰

María Antonia, acostumbrada a que la juzgasen humilde, y sabedora de que la mansedumbre y la irresponsabilidad eran el galardón a que debía aspirar la mujer, se mostraba sumisa en todo. Acataba las órdenes del marido, como con respeto había obedecido fielmente las de su padre; pero en su interior, la joven esposa se rebelaba contra el papel de borrego que el sexo le imponía.⁸¹

Este ejemplo muestra varias cosas, en primer lugar, que en efecto, la narradora emplea la tercera persona para narrar, pero que a diferencia de lo que propone Imbert, no es María Antonia la que habla, sino la narradora que al ser omnisciente tiene acceso a la conciencia, a los sentimientos y al pensamiento “real” de cada personaje, tan es así que incluso lo reafirma al final de la cita, cuando la narradora es quien anuncia: “pero en su interior, la joven esposa se rebelaba contra el papel de borrego que el sexo le imponía”.⁸² No es María Antonia quien nos lo dice, es la narradora que se encarga de informarnos y opinar, al tiempo que domina a los personajes y moldea la trama, inmiscuyéndose en los pensamientos de los personajes.

Por último, según Imbert:

La combinación del decir con el mostrar no es una mera trasmigración de pronombres sino una suma de intensidades. Se consigue una mayor vibración humana porque el narrador, aunque omnisciente, no nos da la verdad, sino que nos transmite, oblicuamente, las creencias de sus personajes. El narrador es dueño de ceder la palabra a uno de sus personajes para que él, a su vez, cuente algo de otro personaje. En estas duplicaciones interiores los personajes mismos son los que se reflejan unos a otros como espejos enfrentados.⁸³

En contraposición, Pimentel afirma que “en un relato en que domina la perspectiva narrativa será el narrador quien describa los lugares, objetos y personas del mundo narrado; él quien decida cuándo interrumpir el relato para narrar segmentos temporales anteriores o posteriores...”.⁸⁴

⁷⁹ Enrique Anderson Imbert, *op. cit.*, p.80.

⁸⁰ Luz Aurora Pimentel, *op. cit.*, p. 100.

⁸¹ Laura Méndez de Cuenca, *op. cit.*, p. 346.

⁸² *Ibid.*, p. 346.

⁸³ Enrique Anderson Imbert, *op. cit.*, p. 81.

⁸⁴ Luz Aurora Pimentel, *op. cit.*, p. 114.

En este sentido, vemos que la narradora logra transmitir creencias, pensamientos y sentimientos de Casimira o de Pedro Ordóñez, no sólo los de María Antonia, de tal manera que estas manifestaciones se reflejan entre sí y se enfrentan, se contraponen.

Es importante recalcar que a pesar de que la narradora quiere desaparecer de la narración eso no es posible, pues ella es quien muestra esos pensamientos, quien se impone: “será él [el narrador] quien dé cuenta de los pensamientos y discursos de los personajes pero haciéndolos pasar por el filtro de su perspectiva. Él opinará, juzgará, corregirá y matizará...”.⁸⁵ Es así, como la narradora de “Heroína de miedo” se coloca por encima de los personajes y nos da a conocer la información relevante de éstos, imponiéndose a ellos.

Por otra parte, el hecho de que se trate de un cuento con focalización cero, no significa que los personajes no tengan voz propia, aunque es obvio que las intervenciones son mínimas, sí existen, por esta razón el cuento tiene varias tonalidades, es decir, por un lado están las de los personajes y los efectos que crean en el lector, y por otro, aquellas que usa la narradora para colocarse sobre los personajes e incluso sobre los lectores.

Los tonos de los personajes se pueden dividir en dos: moralizante y solemne. Por ejemplo, el tono de Pedro Ordóñez cuando encarga la educación de su esposa a la criada se torna solemne, pero también moralizante: “Casimira, en tus manos pongo a mi esposa y mi casa: tú sabrás cuidar de todo lo que es mío. María Antonia, como jovencita que es, no tiene experiencia; pero es dócil y se dejará guiar de tus consejos. Que me la cuides, como me cuidaste a mí, ¿eh?”.⁸⁶

Más adelante, la criada Casimira usará ese mismo tono moralizante para educar a María Antonia: “El niño me la ha entregado a usted —decía—, y yo me creo obligada de prevenirla de todo lo malo para que no se crea usted del mundo y se cuide; porque el Enemigo nos acecha por todas partes, para perdernos”.⁸⁷

Por último, cuando María Antonia es quien “instruye a la criada”, sólo al final del cuento, es cuando tiene voz propia, antes nada más sabíamos de ella por medio de la narradora; sin embargo, justo al final del cuento la narradora le da voz y utiliza nuevamente un tono moralizante, al tiempo que uno contestatario: “No es valiente el que desafía el peligro por desprecio a la muerte; sino el

⁸⁵ *Ibid*, p. 114.

⁸⁶ Laura Méndez de Cuenca, *op. cit*, p. 346.

⁸⁷ *Ibid*, p. 347.

que temiéndola, la confronta y la vence. ¡Yo te digo, Casimira, que siento alas en vez de brazos y me creo capaz de empresas muy grandes! ¡Pero tú no me conoces, no me conoces! ¡Ay, si yo me decidiera a hacer lo que soy capaz...!⁸⁸

Este hecho, justo al final del cuento, es muy relevante por simbólico, pues parece representar una transformación del personaje, quizá una liberación; más adelante trataré este punto.

Hasta aquí vemos cómo la tonalidad de los personajes está íntimamente ligada con los lectores, pues éstos, debido a su época y contexto, esperan que un texto cumpla con los estereotipos: en el que se promuevan “las buenas costumbres y la moral”, pues ése era el tipo de lecturas que recibían.

El lector al encontrarse con un texto donde los personajes cumplen con lo establecido, se identifica y piensa que está bien; en consecuencia, actúa como un autómatas⁸⁹ repitiendo las acciones sin cuestionar alguna. Pero a la par, otros lectores, al contrario, se preocupan por indagar, cuestionaban el *statu quo*, y se preguntaban si realmente estaba bien. Al ver la exageración por la repetición de los preceptos reflejada en los personajes se critica el *stablishment* u orden de cosas, pues los personajes son analogías de la sociedad, es decir, son el resultado del poder que impuso el Estado mediante el positivismo y antes de éste.

Esto se radicaliza cuando la narradora se sitúa por encima de los personajes, al encubrirse tras la tercera persona, y mediante ellos, recurre a un tono deliberado, irónico y cínico frente a la constante repetición de un *statu quo* que resulta obsoleto y represivo; además de que, peor aún, en algunos casos, jamás ha sido cuestionado. Por ejemplo, cuando María Antonia esperaba a su esposo mientras aquél se divertía, ella hacía las tareas “propias de una mujer”; entonces la narradora usa un tono irónico para describir lo absurdo de la sumisión e inacción de la esposa:

María Antonia esperaba, noche a noche, a su marido en el balcón, ya echada de codos, ya sentada en una silla de costura. Entretenía el tiempo haciendo recuerdos de ayer, pues su corta edad no le había permitido almacenar recuerdos lejanos. Fantaseaba. Veíase en el amplio corredor de la casa de vecindad, donde había crecido, y era todavía morada de sus padres, rodeada de sus hermanitos menores y tal o cual amiga de la infancia, jugando a la momita, o cantando canciones románticas al compás de la guitarra, o echando ojeadas al patio, a ver si columbraba a aquél. Aquél era ya su esposo: don Pedro Ordóñez.⁹⁰

⁸⁸ *Ibid*, p. 349.

⁸⁹ Más adelante analizaré el automatismo de los personajes del cuento, pero también el automatismo previsto en los lectores.

⁹⁰ *Ibid*, p. 348.

De esta manera, la narradora se posiciona como un ser superior a los personajes que dan otra norma, en lugar de la establecida, y no sólo eso, sino que además se burla de esas normas establecidas exagerándolas y llevándolas a extremos que, resultan cómicos.

Por su parte, la atmósfera también es cambiante. En momentos se nos presenta una atmósfera de amor, tranquilidad y paz, en una casa donde convive un matrimonio joven, cuidado y salvaguardado por la sirvienta Casimira:

Don Pedro, quien, como todo buen casado, durante la luna de miel condescendía con los deseos de su mujer, aunque éstos fueran contra las propias convicciones, había consentido en ir el Sábado de Gloria a Santa Anita, haciendo que la criada vieja los acompañara; como para que los años y la experiencia de la cocinera prestasen sombra al joven matrimonio.⁹¹

Por otra parte, se nos presenta una atmósfera de misterio, de intriga frente a lo que puede suceder cuando María Antonia se queda sola en la casa, sin nadie que la proteja:

La cocinera, haciéndose violencia, al bajar la escalera ese día, dijo: “Ahora, niña, enciérrese usted bien con llave y tranca, no sea que se vaya a meter alguno y le tuerza a usted el pescuezo. Luego no podrán echarme a mí la culpa”.⁹²

También existe una atmósfera de nostalgia, cuando María Antonia rememora sus años de infancia y piensa en su libertad:

María Antonia *no se daba cuenta* de la melancolía que la asaltaba al volver los ojos hacia atrás, a los primeros años de su vida. *No sabía* a qué atribuir esa sensación de encarceldamiento que la estrechaba en el nuevo hogar. Era como si le hubiera descoyuntado y quebrándole los huesos; como si le hubieran hecho en la cabeza un agujero, y echándole, por él, la mar de telarañas.⁹³

Además, en esta cita la narradora se encarga de dar a conocer los sentimientos de María Antonia, de esta manera hace evidente el desconocimiento que el personaje tiene de sí misma, como si María Antonia no fuera capaz de expresar lo que ella siente y piensa. Al final de la cita encontramos un nuevo tono, uno trágico que remite al terror; pues al no encontrar el nombre de los sentimientos que ejemplifiquen lo que siente María Antonia, la narradora recurre a una imagen donde el dolor físico parece intentar esclarecer mejor lo que en esos momentos sentía la recién casada, crea una imagen terrorífica, de profundo dolor, al tiempo que d gran fuerza, pues recurre a la violencia para

⁹¹ *Ibid*, p. 346.

⁹² *Ibid*, p. 347.

⁹³ *Ibid*, p. 348.

que el efecto sea aun más preciso: “Era como si le hubiera *descoyuntado y quebrándole los huesos*; como si le *hubieran hecho en la cabeza un agujero*, y echándole, por él, la mar de telarañas”.⁹⁴

Finalmente, hay una atmósfera de suspenso y tensión cuando María Antonia descubre al ladrón que está en su propia habitación debajo de la cama y logra contenerse frente al miedo que experimenta:

Entre canción y canción, María Antonia, pensando descansar sus pies, calzándolos con zapatillas de levantarse, fue a buscarlas a su buró. Al agacharse para cogerlas vio, a la media luz que permitía la delgada vela de sebo, un par de pies, toscos y descalzos, asomando debajo de la cama.⁹⁵

La narración del cuento se sitúa en fechas importantes para la religión católica: desde el jueves Santo hasta el domingo de Resurrección. Tales fechas añaden humor e ironía. De esa manera sobresale la sátira, pues muestra el comportamiento de los seres humanos y las contradicciones que existen entre su fe y sus acciones. Además, la narradora constantemente hace “comentarios constructivos” que entrelazan la trama, refuerzan la ironía y la sátira en el cuento.

En cuanto a la temporalidad que eligió la narradora de “Heroína de miedo” se trata de una retrospectiva, es decir, como lo menciona Luz Aurora Pimentel: “El narrador se sitúa en un tiempo posterior a los acontecimientos narrados y su elección gramatical se ubica en los tiempos perfectos (pasado, imperfecto y pluscuamperfecto)”.⁹⁶

Como ya había mencionado, lo que no se dice en un cuento resulta ser fundamental para descifrarlo por completo. Desde el principio, el título salta a la vista del lector, ya que desde ahí, vemos el uso de una figura retórica. La narradora decidió contraponer dos términos que entre sí tienen significados opuestos; con esto crea un efecto irónico o satírico, pues es difícil pensar que ambos términos puedan unirse, debido a la semántica de cada uno.

De esta manera, la narradora se adelanta y desde el título “avisa” que el cuento que vamos a leer no será uno que pueda leerse con solemnidad. Esta premisa se confirmará cuando el lector avance en la lectura.

⁹⁴ *Ibid*, p. 348.

⁹⁵ *Ibid*, p. 348.

⁹⁶ La misma Luz Aurora Pimentel puntualiza: “El sentido temporal no es el pasado sino, en realidad, el presente. Este presente, sin embargo, no tiene valor temporal en relación con el narrador; no es, en ese sentido, un verdadero presente, puesto que lo es sólo para el personaje, quien se constituye en deixis de referencia espacial, temporal, cognitiva y de experiencia de lo narrado [...] Fenómeno de la temporalidad narrativa, pues, aunque narrado en pasado, la significación temporal es la de un verdadero presente ficcional, el presente de la acción en proceso”. Cf. Pimentel. *El relato en perspectiva*, México: Siglo XIX/Universidad Nacional Autónoma de México, 1998, pp. 157-161.

Por otra parte, a diferencia de “La venta del chivo prieto” la narradora no describe a los personajes de manera hiperbólica para satirizarlos, por el contrario en “Heroína de miedo” los personajes son alegorías. Pedro Ordoñez es la alegoría del pensamiento imperante masculino, es la representación del *statu quo* del sexo masculino. Es un personaje que casi no aparece en el cuento, esto llama la atención pues no se trata de la típica señalización de que él, al representar el *statu quo* masculino, es culpable de lo que le sucede a las mujeres; por el contrario, la narradora no le da importancia, porque decide ubicar la problemática en otra parte. A pesar de que no se preocupa en dar una larga descripción de Pedro, sí nos ofrece una sutil descripción hiperbólica: “un mocetón de veintidós años, recién casado, y con empleo de escribiente de a cincuenta pesos en el Gobierno del Distrito”,⁹⁷ además, para contar las acciones lo hace a partir de lo que parece un oxímoron de ideas. Por ejemplo, cuando Pedro le dice a su esposa que irá a visitar a “la pobre”, que es su madre, para que no esté tan sola, le hace creer a “la miedosa” de su esposa que es un buen hijo, pero ambas “la pobre” y “la miedosa” son “engañadas”:

Don Pedro se iba primero a la casa de la pobre, a la cual decía invariablemente: “Vengo a darte las buenas noches y un beso; porque ésa es muy miedosa y se ha quedado solita. Te manda recados”. Y se iba a sus entretenimientos sin acordarse más de la picarona, mientras que ella, la pobre...⁹⁸

En pocas palabras, Pedro Ordoñez es un personaje que servirá sólo para reafirmar la hegemonía masculina, sustentada con la ayuda de la criada y en ocasiones de su esposa. Cuando la narradora habla de él lo hace para evidenciar aun más su comportamiento y mostrar el cinismo en su forma de ser.

Casimira, es una mujer “de origen humilde y baja condición de criada de servicio”,⁹⁹ “una mujer de orden y costumbres decentes”¹⁰⁰ que se encargó de “educar” y “guiar” a Pedro Ordoñez y que ahora está cargo de su esposa María Antonia. Ella es la alegoría de la sociedad tradicional que corrige, enseña y señala cómo deben comportarse los demás, repite sin ningún tipo de cuestionamiento las reglas que le impusieron, y no sólo eso, sino que las impone y propaga entre los demás.

⁹⁷ *Ibid.*

⁹⁸ *Ibid.*, p. 348.

⁹⁹ Laura Méndez de Cuenca, *op. cit.*, p. 345.

¹⁰⁰ Laura Méndez de Cuenca, *op. cit.*, p. 346.

Casimira no sólo se asume como propagandista de los “buenos modales” o de la “buena educación”, también “compite” con María Antonia por el cariño de Pedro Ordóñez: desde la cocina, espacio íntimamente ligado al rol que una mujer de la época, trata de ganárselo; lo ha cuidado desde niño, ha querido convertirse en su madre sustituta y que le reconozca su “empoderamiento”; sin embargo, se ve en desventaja cuando él contrae matrimonio con María Antonia, pues a partir de ese momento Casimira “tiene” que luchar para mantener su jerarquía.

Por último, está María Antonia, quien es la alegoría de una nueva generación de mujeres que comienzan a poner en tela de juicio las ideas imperantes sobre el sexo femenino, pero a la vez no se atreven a romper con ellas y a pesar de criticarlas, las acatan. María Antonia con tan sólo 16 años, cuestiona por qué las mujeres deben estar oprimidas y sujetas a alguien más, por qué no pueden ser responsables de sí mismas: “Pensaba humillante que la mujer fuese inferior al hombre e irresponsable de sus acciones. A lo menos, ella veía, en su propio pensamiento, una irradiación sobrenatural”.¹⁰¹

En este caso, el oxímoron también está en la idea general que expresa la narradora: muestra a una mujer que fue educada de manera tradicional, pero que no está de acuerdo con la condición que le tocó vivir. María Antonia es un oxímoron, pues todo el tiempo muestra los lados opuestos, por un lado, la mujer que acepta ser y, por otro, la que le gustaría ser. En este sentido, María Antonia se enfrenta a la dicotomía de acatar lo que le dicen, pero también critica las prácticas sexistas, lo cual marca una gran diferencia con sus antecesoras y no sólo con ellas, ello representa una de las grandes diferencias que identificarán a María Antonia como una mujer opuesta a Casimira.

María Antonia y Casimira pelean por mantener su ascendencia frente a Pedro; sin embargo, en esta lucha sale como ganadora Casimira, pues no hay que olvidar que ella representa el pensamiento tradicional de la sociedad por lo que Pedro, al simbolizar el *statu quo* masculino, sin dudarlo compartirá más con Casimira que con su propia esposa. De esta manera María Antonia es desplazada: su marido la encarga con Casimira para que la eduque y ambos, marido y criada, la someten a una relación dominante en la que ella parece ser la hija, tanto del esposo como de la sirvienta.

En otras palabras, existe una madre falsa para una hija falsa en un “matrimonio” donde María Antonia se deja educar, no se impone, sino al contrario, se somete a ambos “padres”. Al final,

¹⁰¹ *Ibid*, p. 346.

los personajes representan otro tipo de relación, también promovido por la sociedad, en el que la esposa, al no cumplir como “madre sustituta” de su marido, más que una esposa, es una hija. Ese papel se le impone.

La lucha por la función de “madre sustituta” se puede notar, incluso, en los espacios que ocupan, a Casimira se le asigna el espacio de la cocina, mientras que María Antonia estará en la habitación, ambos lugares no hacen otra cosas que sustentar la hegemonía del rol que como mujeres les “corresponde” de acuerdo con las necesidades masculinas: alimentarse y gozar sexualmente.

Así como en los espacios públicos y privados también se representan los papeles imperantes: María Antonia y Casimira, al ser mujeres, se establecen en el lugar “que les corresponde”, es decir, el interior de la casa; pues ambas no parecen salir, de no ser que el cumplimiento de sus funciones se los exija, como cuando Casimira va al mercado. Pedro Ordóñez, por ser hombre puede pasearse en lugares públicos y abiertos; como cuando después de la cena decide “escaparse” a sus entretenimientos. Con esto se remarcan los estereotipos hegemónicos en los espacios donde cada quien desarrolla sus actividades, y se confirmará que para ellas el espacio asignado es el privado, el del hogar.

Por otra parte, Casimira y María Antonia también comparten otras características, la más evidente, se relaciona con el estereotipo de “cómo debe ser una mujer” o “cómo se debe comportar”: ambas demuestran un servilismo y sumisión respecto de Pedro Ordóñez, que representa al género masculino, llevan a cabo las tareas que él les encomienda. A eso se suma la creencia católica que ambas profesan y el seguimiento de costumbres o rutinas que reproducen en el espacio familiar o social que les es asignado y asumen como propio.

En suma, podemos notar que el cuento tiene varios grados de contradicción, no sólo presentes en las alegorías, oposiciones o semejanzas entre los personajes, sino también en la semántica de la narración, pues se trata de la historia de una mujer que pone en tela de juicio cómo se deben comportar las mujeres, pero a la vez cumple con todo lo que le dicen que haga; una mujer que se quiere liberar, pero se sujeta a su esposo. En este sentido, me atrevo a decir que el cuento en su totalidad es un oxímoron que sirve a la narradora como recurso para hacer uso de la sátira: el oxímoron contrapone conceptos o acciones, resalta las contradicciones que existen en los preceptos o

estereotipos, por lo tanto, la sátira se visibiliza, en términos de crítica moderna, como ya habíamos establecido con Butler: criticar como una forma de desobediencia razonada.

Otro de los recursos que emplea la narradora para darle mayor estilo a su relato, y en momentos para quitarle solemnidad, es la metáfora; su uso es común, pero no significa un obstáculo para entender la narración, le da un poco de humor a la historia, pues acentúa el efecto hiperbólico o favorece el oxímoron. Por ejemplo, cuando comienza el cuento, para describir cómo amaneció Casimira el día de Resurrección, la narradora dice: “estaba ese día de moña tuerta”,¹⁰² con esta descripción, además de usar una metáfora y exagerar su estado de ánimo, resulta interesante que justo en un día sagrado, en el que debería estar contenta, Casimira amanece de malas, como lo refiere la expresión “moña tuerta” que según el Diccionario de Mexicanismos es un adjetivo coloquial que hace referencia a alguien que está enojado: “Si no puedo dormir, al día siguiente ando bien moñuda”.¹⁰³

Encontramos también sinécdoque o antonomasia, por ejemplo cuando Pedro Ordoñez en lugar de dirigirse a su esposa o a su madre por su nombre usa otros términos para aludirlos: “la pobre”,¹⁰⁴ “la picarona”.¹⁰⁵

¹⁰² *Ibid*, p. 345.

¹⁰³ *Diccionario de mexicanismos. Academia Mexicana de la Lengua*, Concepción Company (directora), México: Siglo XXI, 2010, p. 381.

¹⁰⁴ *Ibid*, p. 348.

¹⁰⁵ *Ibid*.

2.1 De preceptos y modas

“Heroína de miedo” es un cuento que a diferencia de “La venta del chivo prieto” no sólo se enfoca en la sátira de lo que critica al demostrar cómo los preceptos se contradicen; además muestra las incongruencias en los actos de los personajes. La narradora, encubierta en la tercera persona, señala que los personajes en sí mismos son una sátira de los seres humanos, de la sociedad, producto de los preceptos que siguen ciegamente sin cuestionárselos.

Esto es evidente al principio del cuento, cuando la narradora nos cuenta la razón por la que Casimira estaba tan enojada. A pesar de que la narradora no interviene y por más oculta que quiere estar, los señalamientos son notorios. Narra cómo terminó el sábado de gloria en este país sumamente creyente y sobre todo lo “respetuoso” que es el pueblo con la religión:

¿Y qué había pasado? Lo de siempre: indecencias, exceso de embriaguez y cuchilladas. Esto tras el sermón de pésame de la víspera, tan elocuente y conmovedor; estos dos días después el horrendo asesinato de don Juan de Dios Cañedo, en el Hotel de la Gran Sociedad, mientras que un huracán inusitado arrojaba las chispas del incendio, de carrocería a carrocería, por las calles de Nuevo México...¹⁰⁶

En este ejemplo la narradora no se preocupa por hacer una crítica que demuestre las contradicciones entre los preceptos; sino la moral impuesta por el Estado y los actos de la sociedad. Muestra una sociedad decadente, que aunque dice seguir ciertos preceptos y valores, en la realidad hace lo contrario. La narradora se encarga de mostrar estas contradicciones satirizando el comportamiento humano en general.

¹⁰⁶ *Ibid*, p. 346.

Uno de esos preceptos decía que un hombre debía ser la cabeza de la familia, que no debía dejarse dominar por mujer alguna, mucho menos por una sirvienta. Sin embargo, de acuerdo con el estereotipo, también se esperaba que un hombre debía ser amoroso y tierno con las mujeres que lo rodeaban. En “Heroína de miedo” Pedro Ordóñez es un hombre que parece ser el guía de la casa, o por lo menos eso aparenta; sin embargo, cede ante los deseos de su criada, pues aunque es la cabeza de la casa, cumple con el respeto que debe sentir por ella; de tal suerte que en ello existe una contradicción, pues Pedro Ordóñez en realidad no representaba la autoridad, sino que, atendiendo al otro precepto del respeto por la mujer, dejaba que Casimira gobernara en su casa y no sólo eso, sino hasta le temía: “Tanto don Pedro Ordóñez, como su mujer, María Antonia, se hacían cruces de lo que le pasaría a la cocinera; y ambos la miraban solamente con el rabo del ojo, porque la respetaban y amaban, a la vez que temían hacerla enojar”.¹⁰⁷

Lo mismo le sucede cuando está con su esposa, olvida el primer precepto de ser “el que manda” y es el esposo amoroso, que se preocupa por cumplir los deseos de María: “Don Pedro, quien, como todo buen casado, durante la luna de miel condescendía con los deseos de su mujer, aunque estos fueran contra las propias convicciones...”¹⁰⁸

Por otra parte, la narradora critica tajantemente las contradicciones entre la mentira y la doble moral de don Pedro; hace evidente cómo éste le miente no sólo a su esposa, sino también a su madre, por medio de la manipulación de los sentimientos, portándose más amoroso y alejándose de la imagen de un hombre imperativo:

A la cena, que era muy frugal en la casa de Ordóñez, seguía una escena de mimos entre marido y mujer, con la que don Pedro acostumbraba endulzar a su cara esposa la soledad en que solía dejarla noche a noche, mientras él iba a desaburrirse en alguna tertulia de amigos o en el café. “Voy a saludar a mi madre —decía—. [...] Don Pedro se iba primero a la casa de la pobre [la madre], a la cual decía invariablemente: “Vengo a darte las buenas noches y un beso; porque ésa es muy miedosa y se ha quedado solita. Te manda recados”. Y se iba a sus entretenimientos sin acordarse más de la picarona ésa, sino hasta que daban las diez.”¹⁰⁹

Además, esta cita muestra la materialización de la idea sobre los espacios que a cada sexo le corresponde, de nuevo se establece el lugar en el que “debía estar” una mujer: el hogar, pues se tenía

¹⁰⁷ *Ibid.*

¹⁰⁸ *Ibid.*

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 348.

que encargarse de las tareas “propias” de una mujer; mientras que el sexo masculino se desenvolvía en un ambiente público, pues gracias a su condición, no sólo podía salir a trabajar; sino también a divertirse. Varios son los vestigios de este pensamiento que aún hoy encontramos, por ejemplo, en los refranes se hacen referencia a los espacios conferidos a los sexos: “La mujer y la sartén en la cocina están bien”.¹¹⁰ “Casa sin mujer, de casa no tiene nada”.¹¹¹ No es casualidad que estos refranes aún perduren pues con la entrada del positivismo las costumbres y tradiciones poco a poco pasaron de ser eso para convertirse en dogmas, así lo señala Leopoldo Zea:

Cada familia quedaba en completa libertad para inculcar a sus miembros las doctrinas o ideas que quisiese; la misión del estado no era otra que la de hacer de estos miembros de la familia buenos ciudadanos, para que sirviesen mejor a la sociedad: enseñar el respeto al estado como guardián del orden, pues sólo así era posible la permanencia del orden material.¹¹²

De esta manera las “buenas costumbres” de las familias pasaron de generación en generación, repitiéndolas *ad nauseam*, sin ser cuestionadas, y poco a poco se transformaron en dogmas.

Otro de los preceptos que encontramos en “Heroína de miedo” es el que ordenaba que una mujer era, por naturaleza, inferior a un hombre; un ser sumiso, frágil; y como tal, no podía ser responsable de sí misma debido a esas limitaciones. En el cuento, María Antonia cumple con esas características: es una mujer que se sabe y se acepta como inferior e imposibilitada para hacerse responsable de sí misma, repito la cita para precisar:

María Antonia, acostumbrada a que la juzgasen humilde, y sabedora de que la mansedumbre y la irresponsabilidad eran el galardón a que debía aspirar la mujer, se mostraba sumisa en todo. Acataba con respeto las órdenes del marido, como con respeto había obedecido a sus padres...¹¹³

A la par, a la mujer también se le exigía ser responsable de la educación de los hijos, se le responsabilizaba de toda la familia. De esta manera se hace evidente la contradicción: ¿cómo puede exigírsele a la mujer dos tareas opuestas entre sí? Se le exige ser responsable de la educación de sus hijos, cuando todo el tiempo se les dijo que no eran capaces de responsabilizarse de ellas mismas y que necesitan de alguien que “viera” por ellas.

¹¹⁰ José Luis González, *Dichos y proverbios populares*, Madrid, EDIMAT, 1998, p.254.

¹¹¹ *Ibid*, p.66.

¹¹² Leopoldo Zea, *El positivismo en México: nacimiento, apogeo y decadencia*. México, Fondo de Cultura Económica, 1943, p.107.

¹¹³ Laura Méndez de Cuenca, *op. cit*, p. 346.

En “Heroína de miedo” María Antonia es una mujer que asume el primer precepto como cierto, pero también desea un hijo para llevar a cabo el segundo precepto: “María Antonia esperaba pronto verse con un hijo en los brazos antes de cumplir diez y siete primaveras”.¹¹⁴ Sin embargo, María Antonia quiere educar a su hijo y hacerse responsable de él a pesar de que “por su condición de mujer” la han limitado todo el tiempo y le han enseñado que ella por naturaleza no es responsable ni de sí misma. María Antonia no percibe del todo estas contradicciones, pero sí ve las dificultades y trabas en las que se enfrenta la mujer; y no sólo eso, anhela poder ser otra, o por lo menos, inculcar esas nuevas ideas mediante la educación que impartirá a su hijo:

[...] pero en su interior, la joven esposa se rebelaba contra el papel de borrego que el sexo le imponía. Pensaba humillante que la mujer fuese inferior al hombre e irresponsable de sus acciones. A lo menos, ella veía, en su propio pensamiento, una irradiación sobrenatural, y sentía tener alas, en vez de brazos. Alas, sí; pero cortadas y entumidas. ¡Ay! si se las dejaran crecer, ¡qué lejos y qué rápida volaría! [...] Al hijo sí que lo enseñaría a ser responsable y libre, aunque fuera del mismo sexo inferior y apocado que a ella le había tocado en suerte.¹¹⁵

María Antonia, en ese sentido, es un personaje que intenta superar dichas contradicciones, es decir, por un lado asume que no es dueña de sí misma, pero también que cuando tenga un hijo le enseñará a no estar sujeto a nadie, a hacerse responsable de sí mismo o misma.

Sin embargo, cuando María Antonia se encuentra frente a una situación en la que puede hacerse responsable de sí, decide esperar a que llegue su marido para que actúe por ella:

A la pobre muchacha se le quería escapar el corazón. Su primer pensamiento fue pedir auxilio, huir a la calle con su criada; pero, madurando su dictamen y sacando del miedo mismo valor que se necesita para ser héroe, empezó a tararear una canción enderezada a la luna...¹¹⁶

María Antonia es, entonces, un personaje que concilia “morirse de miedo” y “ser valiente” pues redefine ambos conceptos. Esto lo logra al retomar las características “positivas” de ambos, pues siente miedo cuando descubre que hay alguien debajo de su cama, pero a pesar de ese miedo no pierde la razón e intenta serenarse, no actúa como se espera que “cualquier mujer” actuaría, no padece un ataque de histeria, no grita, no se equivoca, sino que de ese miedo crea la razón y la valentía, por lo que espera a que su esposo llegue para que él tome el control; muere de miedo, pero no por eso es incapaz de controlarse, al contrario, como sintió miedo, tuvo fuerza para contenerse y ser valiente;

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 346.

¹¹⁵ *Ibid.*

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 349.

ella es valiente porque no se enfrenta al peligro sola, sino que espera a que alguien más se haga cargo. Su valentía consiste en controlar su miedo, no confronta y espera a su marido. En este sentido María Antonia es un personaje que busca liberarse por medio de esa conciliación; sin embargo, la conciliación la lleva a estar de nuevo sujeta a los demás, en este caso a su marido y a su sirvienta.

Finalmente, María Antonia acata lo que le han inculcado y espera a que alguien más se haga cargo de la situación; una vez más se niega a la posibilidad de ser ella misma:

No es valiente el que desafía el peligro por desprecio a la muerte; sino el que, temiéndola, la confronta y la vence. ¡Yo te digo, Casimira, que siento alas en vez de brazos y me creo capaz de empresas muy grandes! ¡Pero tú no me conoces, no me conoces! ¡Ay, si yo me decidiera a hacer lo que soy capaz...!¹¹⁷

María Antonia demuestra que tiene cierto poder, pues logra conciliar contradicciones que parecían irreconciliables; sin embargo, cuando el personaje está por liberarse, revira y otra vez es la mujer que obedece, la mujer que no se atreve.

Como podemos notar, la narradora no sólo hace evidente las contradicciones de los preceptos, nuevamente muestra las de los seres humanos: María Antonia es una mujer que lleva a cabo los preceptos, aunque estos se contradigan entre sí, además lucha en su interior contra ellos, pero no se atreve a ser, no logra liberarse, ni ser independiente.

Por otro lado Freud en su libro *Lo siniestro* menciona que “lo siniestro sería aquella suerte de espantoso que afecta las cosas conocidas y familiares desde tiempo atrás”.¹¹⁸ *Lo siniestro* está presente en “Heroína de miedo” cuando se reconoce la “normalidad” de algunas acciones del cuento. Es decir, lo *siniestro* se hace presente cuando se espera que la nueva esposa sea la madre sustituta del marido, cuando Casimira y Pedro Ordóñez actúan como “padres” de María Antonia, cuando ésta es “educada” por ellos, o cuando no puede ser responsable de sí misma. Pero no sólo en estos ejemplos estará lo siniestro; también en los propios personajes, como lo explica Freud:

“Uno de los procedimientos más seguros para evocar fácilmente lo siniestro mediante las narraciones”, escribe Jentsch, “consiste en dejar que el lector dude si determinada figura que se le presenta es una persona o un autómatas”. Esto debe hacerse de manera tal que la incertidumbre no se convierta en el punto central de la atención, porque es preciso que el lector no llegue a examinar y verificar inmediatamente el asunto, cosa que, según dijimos, dispararía fácilmente su estado emotivo especial.¹¹⁹

¹¹⁷ *Ibid.*

¹¹⁸ Sigmund Freud, *Lo siniestro*, México, Ediciones Letracierta, 1978, pp. 9 y 10.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 22.

En este sentido, “Heroína de miedo” es un cuento que, en efecto, logra evocar lo siniestro al presentar a dos autómatas consagrados: Casimira y Pedro Ordóñez. Estos dos personajes parecieran ser máquinas que sin cuestionarse nada, sin tener conciencia de sus actos, repiten, cual máquinas, lo que se les enseñó, lo que les dijeron que estaba bien, las costumbres de años, los dogmas. Dichos autómatas no sólo repiten sus acciones, pensamientos e ideologías, además las propagan como únicas, como verdades absolutas.

Por su parte, María Antonia es un personaje que lucha por liberarse de ese automatismo, una mujer que comienza a luchar contra lo que se le impone al cuestionar el origen de ciertas costumbres, enseñanzas o prácticas, en ese sentido, ella no es una mujer que logra liberarse, pues al contrario de lo que se podría pensar no deja de hacer lo que se le enseña e impone, sin embargo, su liberación empieza, una liberación de ese automatismo, una lucha por ser una persona y no una máquina, una persona que critica, cuestiona y piensa, pero que no actúa. Ella es la representación de algo que puede ser posible, de una realidad alterna que intenta ser, la personalización de una transición cultural.

Lo siniestro en el cuento son estos autómatas, pero también son sus acciones, que parecen “normales”: “Sólo el factor de la repetición involuntaria es el que nos hace parecer siniestro lo que en otras circunstancias sería inocente, imponiéndonos así la idea de lo nefasto, lo ineludible, donde en otro caso sólo habríamos hablado de ‘casualidad’”.¹²⁰

Freud también la dará importancia al terreno en que se sitúa la narración, es decir, si se trata del terreno de la realidad o de la ficción:

Muy distinto es, en cambio, si el poeta aparenta situarse en el terreno de la realidad común. Adopta entonces todas las condiciones que en la vida real rigen la aparición de lo siniestro, y cuanto en las vivencias tenga este carácter también lo tendrá en la ficción. Pero en este caso el poeta puede exaltar y multiplicar lo siniestro mucho más allá de lo que es posible en la vida real, haciendo suceder lo que jamás o raramente acaecería en la realidad.¹²¹

Sin embargo, en “Heroína de miedo” lo siniestro está en la realidad; y, contrario a lo que menciona Freud, no hay necesidad de que la narradora “multiplique lo siniestro”, pues es en sí mismo la realidad del cuento y quizá, la realidad de muchas personas que pueden verse reflejadas

¹²⁰ *Ibid*, pp. 39-40.

¹²¹ *Ibid*, p. 61.

en María Antonia, o peor aún, en los autómatas. Esto, a diferencia de lo dicho por Freud, exalta aún más lo siniestro en la ficción.

En suma, “Heroína de miedo” es entre otras cosas un cuento siniestro, la narradora emplea una leve exageración en la repetición de los actos de los autómatas, como el intento de educación tradicional para María Antonia, esa leve y grotesca exageración también provocará cierta comicidad que me atrevo a nombrar sátira. La forma de mostrar la normalización de los actos o comportamientos es la sátira; en ella “lo normal” termina por ser horroroso, siniestro. Es una forma de transformar la sátira: plasmar lo abominable del comportamiento de los seres humanos que siguen, como autómatas que son, los preceptos establecidos.

3. La gobernadora

“La gobernadora”¹²² es un cuento donde no se sabe cómo es la narradora¹²³ debido a que nunca se describe ni se tienen pistas de ella; además de que evita emplear el pronombre *yo*, es otra “narradora sin rostro” que no se personificará, ni se tendrá mayor información sobre ella.

Como lo vimos con los otros cuentos, encontramos a una narradora omnisciente que se coloca por encima de los personajes y se inmiscuye en sus pensamientos, sentimientos y acciones, es decir, lo sabe todo:

Con clarividencia el narrador-omnisciente puede revelar el ámbito objetivo en que están sumidos los personajes y también las reconditeces de sus personalidades. Es más: baja hasta casi tocar la subconsciencia de sus criaturas. Nada le es ajeno: pesadillas, delirios, desmayos, olvidadas experiencias de infancia, tendencias hereditarias, oscuros instintos, sentimientos y pensamientos más explicaciones de por qué sienten y piensan así.¹²⁴

Desde el principio, la narradora de “La gobernadora” deja en claro que nada se le escapará y comienza el cuento con la descripción de Estela, personaje crucial dentro de la historia. Y como se trata de una narradora que no tiene una intervención directa, no encontramos el “tú lector” como en *El diablo en México* (1858) de Juan Díaz Covarrubias o en *Baile y cochino* (2a edición 1886) de José Tomás de Cuéllar, pero sí una serie de intervenciones donde ella se apropia de un discurso “violento”, usa las peores palabras del discurso social para referirse a los personajes o a las situaciones, como

¹²² Laura Méndez de Cuenca, *Laura Méndez de Cuenca: su herencia cultural*. Coordinadora, Mílada Bazant. México: Siglo XXI, Servicio Integrados del Estado de México, El Colegio Mexiquense, 2011, p. 401.

¹²³ Nuevamente decidí nombrarla *narradora* porque la voz femenina que nos narra los hechos es femenina.

¹²⁴ Enrique Anderson Imbert, *Teoría y técnica del cuento*, Barcelona: Editorial Ariel, 1992, p. 61.

cuando se refiere a las mujeres con palabras como “mujerzuela”, “hembra hermosota” o “madre-monstruo”. Esas intervenciones están plagadas de adjetivos negativos y de una doble interpretación de éstos; en el ámbito literario la reapropiación del discurso es tanto una revelación, como una forma de resignificación que ayuda a que la sátira tenga un efecto total: “Era la mayor de cuatro primores de la naturaleza, cuatro hijas de una mujerzuela que pensó en explotarlas apenas salieron del cascarón”.¹²⁵

Estas intervenciones de la narradora tienen el propósito de demostrarnos a los lectores que ella sabe más que nosotros, como lo mencionó Imbert: “[la narradora] en un afán de absoluta objetividad, renuncia a dirigirse directamente al lector o a intercalar sus propios comentarios. Pues bien: apenas permite que el punto de vista se desplace de un personaje a otro ya está denunciando su criterio”¹²⁶. En este sentido, la narradora intercala sus comentarios a manera de descripciones profundas, de implicaciones mayores a que si la narradora hubiera renunciado a su “objetividad”.

Otra de las características de la narradora es que se encarga de presentarnos una historia situada en un mundo real. A diferencia de “La venta del chivo prieto” no nos situará en un lugar imaginario, sino, a partir de las descripciones, nos sitúa en un lugar que, al igual que *Las Palmas*, puede ser cualquiera, pues no hay un contexto específico, aunque no es ficticio.

Ello se debe, en gran parte, a que al igual que “Heroína de miedo” existe una omisión del “destinatario interno”, la narradora no caracteriza al lector, pues no existen referencias hacia él en el texto; sin embargo, esta falta de referencias trae como resultado que un amplio número de lectores puedan leer el cuento sin problema alguno.

Por otra parte, la narradora de “La gobernadora” como lo menciona Imbert: “[da] un informe indirecto y mientras nos lo da, va interpretando los acontecimientos: se encara con el lector y, con su propia voz, comunica su versión de los hechos”.¹²⁷ Así sucede en “La gobernadora”, la narradora da detalles o el cuenta sobre el pasado de los personajes: “Cuando Estela cumplió los quince, la suerte empezó a sonreír a la desalmada viuda, quien supo coger la ocasión por los cabellos en la persona de un gobernador”.¹²⁸

¹²⁵ Laura Méndez de Cuenca, *op. cit.*, p. 401.

¹²⁶ Enrique Anderson Imbert, *op. cit.*, p. 83.

¹²⁷ *Ibid.*, p.78.

¹²⁸ Laura Méndez de Cuenca, *op. cit.*, p. 401.

A lo largo del cuento se suceden varias interrupciones de la narradora que son muy evidentes; en primer lugar, porque se trata de un cuento más corto y trepidante, un cuento intenso y rápido en el que de pronto esas interrupciones se interponen en la lectura, pues no sólo hacen que el lector se detenga y haga una pausa para analizar esa interrupción, sino que además éstas violentan el cuento no sólo de manera estructural, sino también temática.

Dichas interrupciones temáticas tienen una doble carga semántica ya que no sólo complementan la historia, sino que además muestran a una narradora que emplea “otro lenguaje”, uno ajeno o alejado del lenguaje que “deberían utilizar” las señoritas del siglo XIX. Estas interrupciones crean un efecto descriptivo, pues al tiempo que la narradora se reapropia del lenguaje y emite juicios, enfrenta a los lectores a esos juicios, los sorprende y hace una especie de pacto con ellos. En definitiva, las interrupciones crean el efecto de violentar: “La madre, una hembra hermosota, producción de un feliz cruzamiento de razas, no apechugó con las desabrideces de la viudez y se malvendió a varios tunantes pobretones que jamás la sacaron de apuros”.¹²⁹

También encontramos comentarios constructivos que, según Imbert, son los que armarán la trama, nos darán las pistas necesarias para poco a poco ir entretejiéndola:

Si Estela vio solamente la mano tosca y morena de Policarpo, como una mano salvadora, o si con sagacidad femenil alcanzó el lúcido papel que de gobernadora puede hacer una muchacha hermosa, baje Dios y lo diga. ¿Quién penetra en las reconditeces de un pecho de mujer?

Gracias a este comentario constructivo la narradora logra “armar el telar en que ha de urdirse la trama”,¹³⁰ a pesar de que no nos da toda la información sobre Estela, logra generar prospectiva en el lector respecto a qué pasará con Policarpo y Estela, sobre todo con ésta, pues los lectores no sabemos si se trata de una “buena mujer” o, por el contrario, es una mujer que sólo quiere aprovecharse de Policarpo.

Al igual que los cuentos anteriores, “La gobernadora” posee varios tonos. Por un lado, un tono cínico: “Con Estela por mujer y los hijos de varias madres, se formó don Policarpo un hogar en que ser feliz”.¹³¹ La narradora se burla de la “familia” que forma Policarpo, pues previamente nos adelantó que sus integrantes no son en sí una familia. También encontramos un tono morali-

¹²⁹ *Ibid.*

¹³⁰ Enrique Anderson Imbert, *op. cit.*, p. 78.

¹³¹ Laura Méndez de Cuenca, *op. cit.*, p. 402.

zante: “En su carrera militar contaba hechos heroicos, inconscientes de sí mismo. Para él, el valor era cosa de su temperamento, y no comprendía que nadie pudiese ser cobarde. El miedo al peligro conceptuábalo dolencia individual y pasajera, como el vómito negro o la pulmonía”¹³² o, en su defecto, con una carga aún más moral al mismo tiempo que es burlesco: “La vida fue enseñándole un camino de noble mira que él siguió sin darse cuenta, llevado por los instintos y no por principios morales de que estuviese consciente”.¹³³ Incluso, también encontramos un tono solemne: “De ahí que en las luchas extranjeras y nacionales que afligieron y ensangrentaron a la patria, el gobernador-brigadier hubiese recorrido con gloria todos los grados subalternos”.¹³⁴

De la misma manera, la atmósfera en “La gobernadora” es cambiante. La narradora juega con atmósferas, a veces es sobria y tajante, pero también se torna alegre. Por ejemplo, cuando va a ser la boda de Estela y Policarpo la atmósfera es alegre y desparpajada:

Fue la boda. Estela hizo su entrada de esposa del gobernador, precedida de la charanga del Estado, la cual, desafinada y todo, alegraba cuanto podía. Recibieron a la recién casada bajo de arcos triunfales, y adornaron las calles de su tránsito con gallardetes y cortinas que sólo salían del ropero en honor de algún santo morrocotudo y de mucha veneración por aquellos contornos.¹³⁵

Por otro lado, hay que recordar que en un cuento el detalle más insignificante, la información más absurda nos ayudará en entender “el otro lado de la historia”, por ejemplo, cuando la narradora explica que Policarpo embarazaba a las mujeres que vivían cerca de donde pasaba su regimiento, la narradora usa la frase “Divina providencia”: “Por donde había acampado el regimiento, en cuyas filas formó en los comienzos de la carrera militar, quedaron a merced de la Divina Providencia una o dos mujeres en vía de maternidad, para perpetuarle su estirpe”.¹³⁶ O cuando la narradora explica que Policarpo no se había querido casar con nadie, lo hace con términos religiosos: “Pero hijos del gobernador no los había. Ninguna mujer pudo vanagloriarse de haber despertado en don Policarpo cariño tan sincero como Estela. Por ella dobló el general el hombro a la santa cruz del séptimo sacramento”.¹³⁷

La narradora hace dos referencias que parecen innecesarias, pero son importantísimas, pues hacen alusión a los dogmas católicos y las costumbres sociales. De esta manera al utilizar

¹³² *Ibid*, p. 401.

¹³³ *Ibid*, p. 402.

¹³⁴ *Ibid*, p. 401.

¹³⁵ *Ibid*, p. 403.

¹³⁶ *Ibid*, p. 401.

¹³⁷ *Ibid*, p. 402.

estas frases hace visible la crítica y la sátira en contra del discurso oficial que elabora la narradora, pues aunque parece que se trata de un cuento de una fuerte carga moral, no lo es, sino todo contrario. Se podría pensar que hubo una identificación de las lectoras de la época con el texto, pues hay que recordar que en todo lo que las rodeaba se empleaba ese lenguaje, empezando por las lecturas edificantes o por los manuales de comportamiento, en los cuales se usaban esos mensajes,¹³⁸ ello seguramente provocó una inmediata identificación con esas expresiones.

En este sentido, es como se puede afirmar que, en efecto, quien nos narra los acontecimientos es una voz femenina, pues la reapropiación del discurso por medio del encubrimiento y la denuncia es clara. La narradora al hacer uso de las frases sociales y re-significarlas o expresarlas con otro sentido, no sólo denuncia los “mitos” o “falsedades” que se han creado por medio de esas frases, sino que también existe un “empoderamiento” por medio del lenguaje, al darle a éste otro significado. Por ejemplo, cuando la narradora menciona la “Divina Providencia” reutiliza esa expresión para encubrirse, para no decirlo de manera directa se apropia de ese discurso, lo resignifica y nos da entender que la “Divina Providencia” no es otra cosa que el deseo sexual de los varones, y en el caso específico del cuento, se refiere al deseo sexual de Policarpo.

Otro ejemplo sucede cuando la narradora describe cómo no había mujer que despertara en Policarpo “cariño tan sincero” para que éste cumpliera el séptimo sacramento, es decir, el matrimonio. En realidad la narradora usa la frase social *séptimo sacramento*, la satiriza y expresa que no había mujer que despertara tales deseos sexuales en Policarpo.

“La gobernadora”, seguramente, causó revuelo en los años en que fue publicado, pues en entonces difícilmente la sociedad podía visualizar a una mujer empoderada y mucho menos aceptarla; al respecto se abren varias interrogantes: ¿por qué lleva ese título? ¿Qué efectos tuvo en los lectores? ¿Qué intentaba expresar la narradora?, entre otras.

El título “La gobernadora” permite varias interpretaciones, primeramente, hay que tener en cuenta la época y el contexto en que se escribió pues, en entonces de ninguna manera podían existir mujeres que ostentaran la función de gobernadoras, puesto que, al ser consideradas como “inferiores”, no se les permitía estar en ningún cargo político y, como lo he repetido a lo largo de

¹³⁸ Valentina Torres Septién, “Un ideal femenino: los manuales de urbanidad 1850-1900”, en *Cuatro estudios de género en el México urbano del siglo XIX*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2001, p.110.

esta tesis, su tarea se reducía al hogar y al cuidado de la familia.¹³⁹ Así, el título resulta interesante pues, contrario a lo que muchos podrían pensar, no se trata del primer cuento que habla de una mujer gobernadora, sino es el cuento de una mujer que al casarse con un gobernador recibe el mote de “gobernadora”. El ser gobernadora implica tener un poder sobre alguien, la autoridad para mandar, guiar o dirigir; sin embargo, llama la atención que uno de los personajes, Estela, no es una gobernadora real y que sólo se le llama así porque contrajo matrimonio con Policarpo.

A partir de una primera lectura podríamos decir que el cuento se titula así porque representa la ambición tanto económica como política que posee Estela, es decir, el título es un indicador de su necesidad de poder y dinero. Por otro lado, el título también puede ser una alegoría de Estela: ella es un personaje que, conforme transcurre la historia, poco a poco se convierte en una mujer que intenta gobernarse a sí misma; y aunque no lo logra del todo, pues todavía obedece a su madre, toma fuerza y decide su propio camino, incluso, en un momento, logra “gobernar” a su esposo. De acuerdo con el significado de su nombre: “rastros o huella que deja algo que pasa”¹⁴⁰, es una mujer en movimiento que se desarrolla a lo largo de la historia y deja huella, pues ya no es la misma mujer ante los ojos del lector.

Ella en sí misma representa el “empoderamiento”¹⁴¹ femenino y a la vez su “liberación” porque actuó como quiso, se dejó llevar por los impulsos y sin importar lo estipulado, sin importarle el matrimonio, la familia, las costumbres, los juicios se gobernó a sí misma al decidir qué quería en su vida y qué no; porque, finalmente, se asumió como un ser independiente.

Por otra parte, como en “La venta del chivo prieto”, la narradora describe a los personajes de manera hiperbólica para satirizarlos, también emplea la antítesis o el oxímoron para que la descripción sea mucho más completa y el efecto satírico sea aun más evidente. Las descripciones de la

¹³⁹ En México las mujeres que han ocupado el cargo como gobernadoras se pueden contar con los dedos de las manos, pues tan sólo ha habido seis mujeres electas gobernadoras y no sólo eso, además su aparición fue muy tardía, pues se concretó hasta 1979. La primera gobernadora de la que se tiene constancia fue la señora Griselda Álvarez Ponce de León quien de 1979 a 1985 gobernó el estado de Colima por el Partido Revolucionario Institucional (PRI). La segunda fue Beatriz Paredes Rangel, gobernadora del estado de Tlaxcala por el mismo partido de 1987 a 1992. La tercera fue Dulce María Sauri Riancho, nombrada por el Congreso Estatal para sustituir en el cargo al gobernador de Yucatán, estuvo al frente durante tres años, de 1991 a 1993 también del PRI. Posteriormente, Ivonne Ortega Pacheco, en la misma entidad que su antecesora, fue gobernadora por el mismo partido de 2007 a 2012. De 1999 a 2000 Rosario Robles Berlanga fue jefa de Gobierno del Distrito Federal por el Partido de la Revolución Democrática (PRD). Por último, Amalia García Medina asumió el cargo de gobernadora también por el PRD de 2004 a 2010 en el estado de Zacatecas.

¹⁴⁰ “Estela”. Real Academia Española, 20 de enero de 2013, consultado en < <http://lema.rae.es/drae/?val=estela> >

¹⁴¹ Proceso mediante el cual las personas aumentan sus capacidades, su confianza y su protagonismo.

madre Coralina y Estela son hiperbólicas, la narradora intenta resaltar los “defectos” de cada una, hace evidente sus “cualidades” que, finalmente, terminan por ser defectos.

Coralina es la madre de Estela, aunque la narradora no se detiene a hacer una detallada descripción, con la poca información que proporciona logra satirizarla, pues gracias a la hipérbole señala y aumenta sus características físicas y su comportamiento: “La madre, una hermosota, producción de un feliz cruzamiento de razas, no apechugó con las desabrideces de la viudez y se malvendió a varios tunantes pobretones que jamás la sacaron de apuros”.¹⁴²

En ocasiones, parece que la narradora se “ensaña” más con Coralina que con cualquiera de los otros personajes, pues la hipérbole es aun más evidente; además, va acompañada de cinismo e ironía. La narradora hace evidente que Coralina es todo, menos una buena madre, evidencia su ambición y su ánimo para aprovecharse de la situación: “Cuando Estela cumplió los quince, la suerte empezó a sonreír a la desalmada viuda, quien supo coger la ocasión por los cabellos en la persona de un gobernador”.¹⁴³ En pocas palabras, Coralina era una mujer ambiciosa, sólo interesada en subsistir. A pesar de que no se da una descripción detallada, como la narradora hace con Policarpo, no es necesaria, pues con lo poco que se menciona se obtiene una clara imagen de qué clase de mujer y madre son.

Si la descripción de Coralina es breve, la de Estela lo es todavía más; sin embargo, nuevamente, gracias a la hipérbole, el lector puede completar esos espacios vacíos. Estela es una muchachita de 15 años: “Era graciosa y más linda que el pecado, por no decir que el pecado mismo”.¹⁴⁴ Basta con esta sola cita para ver los efectos de la hipérbole en la descripción; no sólo eso, también hay una comparación, que de manera general parece contraponer los términos *belleza* y *pecado*, finalmente, lo que parece ser una “buena” cualidad (la belleza), al estar tan exagerada, termina por ser una característica negativa (el pecado).

Por su parte, don Policarpo es un personaje que aparece a lo largo de todo el cuento, la narradora nos cuenta un poco de su pasado, sus acciones y características; sin embargo, en sus apariciones no siempre es descrito de la misma manera. Son evidentes los cambios radicales en la forma como lo describe la narradora, por ejemplo, al principio de forma negativa:

¹⁴² *Ibid.*, p. 401.

¹⁴³ *Ibid.*

¹⁴⁴ *Ibid.*

Dicho personaje, aunque general y todo, era, a secas, un mentecato. Carecía de cultura, de educación, de principios, de aspiraciones. Ya sesentón, después de sacarle jugo a la vida, en acuerdo a sus inclinaciones sensuales, habiendo amasado una puerca fortuna, no tuvo que pedir a Dios sino un descanso para la vejez.¹⁴⁵

Sin embargo, conforme se avanza en la lectura, la narradora cambia la descripción y lo presenta como una persona que a pesar de tener los defectos antes descritos, también es un hombre que posee buenas características: “El brigadier-gobernador había pasado la vida de sus sesenta años sin descubrirse una cualidad sola, aunque a montones las tenía. Despedía bondad por los poros, sin saberlo: como las estrellas despiden fulgores”.¹⁴⁶ Como se puede ver, existe una fuerte crítica moral de la bondad natural. La narradora compara a Policarpo con los animales debido a su falta de autoconciencia, es un hombre animalizado incapaz de racionalizar su circunstancia y de poner algún límite.

Policarpo es en sí mismo un oxímoron, pues sus cualidades son opuestas entre sí, muestra las contradicciones de un hombre que no tiene autoconciencia y por lo tanto no puede ser racional. Es un hombre valiente que ha tenido diversos cargos como militar hasta llegar a ser gobernador; sin embargo, es un hombre bondadoso, que no se deja corromper, pero también débil con las mujeres, sobre todo, frente a Estela. De esta manera Policarpo es la conjunción de dos cualidades completamente opuestas: hombría y debilidad.

Policarpo es entonces la antítesis de los hombres positivos, pues es un hombre irracional, que se deja llevar por sus instintos, como queda claro cuando decide escoger a Estela por esposa, un hombre sin escrúpulos, sin estudios que logra llegar al puesto en el que está por un golpe de suerte, pero nunca por derecho propio, al contrario, Policarpo no tiene educación alguna, en este sentido, la narradora evidencia su mayor defecto “no ser un hombre positivo” dentro del Estado positivo.

Policarpo puede ser la analogía de muchos de los políticos finiseculares, incluso puede ser la analogía del propio Porfirio Díaz o si vamos más allá y apelamos a la sátira de la narradora, también podríamos decir que incluso puede ser una analogía del Estado fallido, de un Estado que aspiraba a ser positivista sin racionalizar, sin hacer autoconciencia de sus limitaciones y sobre todo, de las contradicciones a las que se enfrentaba. Es con esta descripción donde la narradora parece

¹⁴⁵ *Ibid.*

¹⁴⁶ *Ibid.*

ensañarse más con él, pues hay que recordar que la narradora no es confiable, por el contrario, de manera irónica los describe:

Jamás se supo que el general, en el primer puesto del Estado, se revolcara en el fango del deshonor. No metió las manos en el erario; ni hizo reparte de empleos entre sus parientes; no premió con sinecuras la adulación. Ni se inclinó al cohecho, ni se hizo llevar, para que los firmase, los pliegos oficiales a las casas de amantes.¹⁴⁷

La antítesis también está presente en los personajes femeninos, pues serían la antítesis de lo que se espera de una mujer. Pero no sólo ahí hay antítesis, en sí mismos Estela y Policarpo son una contradicción, mientras que ella representa la juventud, la frescura e incluso la autoconciencia y la decisión; él es el pasado, lo tradicional, lo irracional que está presente en su propia manera de actuar. Se trata de personajes que a pesar de que no son descritos a profundidad, son caracterizados lo suficiente para encontrar en ellos, no sólo las contradicciones que presentan como personajes literarios, además forman parte de una crítica social reflejada en sus acciones.

Policarpo y Estela son personajes opuestos que no sólo representan a los hombres o a las mujeres de la época, sino al medio social de la época, en su conjunto, un Estado contradictorio, falta de conciencia que intentaba guiarse por una ideología con múltiples problemáticas. Al mismo tiempo, Estela representa un pensamiento crítico y consciente de esas fallas, que aunque no encuentra cómo solucionarlas, decide manejarse de acuerdo con lo que piensa: decide liberarse.

Otro de los recursos existentes en “La gobernadora” son las metáforas, éstas quitan lo solemne a la narración y en ocasiones favorecen las descripciones hiperbólicas o el oxímoron, también agregan humor a la narración; por ejemplo, cuando la narradora se refiere a la forma en que se verificó el periodo en que gobernó Policarpo: “Su gobierno se había desarrollado tan natural y pomposamente de las circunstancias, a la manera que de una viga podrida, arrinconada en el corral, brota un hongo lozano y saludable”.¹⁴⁸

De nuevo la narradora nos muestra a Policarpo como un autómatas que sólo se dedica a “estar”, pues “gobierna” sin planeación, de manera espontánea, como si se tratara de un proceso biológico sin ser consciente de la manera en que lo hace, sin racionalizar si lo hace bien o mal, como si fuera una plaga o un hongo que sólo crece; lo mismo sucede cuando describe la belleza de Coralina

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 402.

¹⁴⁸ *Ibid.*

que explica por ser la “producción de un feliz cruzamiento de razas”.¹⁴⁹ Existe una abierta crítica al Estado, o incluso al propio Porfirio Díaz, y a la propagación del positivismo que se presentó como una respuesta para salvar la nación, pero nunca se planeó, ni mucho menos cuestionó, sólo se llevó a cabo como si fuera un proceso natural inconsciente.

Por último, también podemos encontrar sinécdoque o antonomasia, esto sucede, sobre todo, cuando la narradora se refiere a Coralina y en lugar de dirigirse a ella por su nombre o como “la madre de Estela” aparecen otros términos como “desalmada viuda”,¹⁵⁰ “mujerzuela”,¹⁵¹ “hembra hermosota”,¹⁵² “madre infame”¹⁵³ o “madre-monstruo”.¹⁵⁴ En general, también servirá para incrementar la descripción hiperbólica y a su vez satirizar a los personajes.

¹⁴⁹ *Ibid*, p. 401.

¹⁵⁰ *Ibid*.

¹⁵¹ *Ibid*.

¹⁵² *Ibid*.

¹⁵³ *Ibid*, p. 402.

¹⁵⁴ *Ibid*.

3.1 De preceptos y modas

Como en los cuentos analizados con anterioridad, “La gobernadora” es un cuento en el que la crítica es evidente gracias a una narradora que, bajo el uso de la tercera persona, muestra las contradicciones existentes entre los preceptos de la época por medio de los personajes y su desarrollo en el cuento.

La narradora elaboró una crítica respecto a los preceptos que se enseñaban y se imponían como una verdad absoluta, no sólo a las mujeres, sino también a los hombres, ello servía para sustentar una hegemonía, ya sea económica, política o familiar. Parece centrarse principalmente en tres preceptos: la “evolución” social, la construcción de una familia y el matrimonio, que aunque parecen estar limitados entre sí, van de la mano. A continuación, haré un análisis de la crítica que elabora la narradora del cuento en relación con estos preceptos.

La evolución social es uno de los preceptos que la narradora ejemplificó en el cuento para criticarlo. El precepto indicaba que los seres humanos debían buscar una “evolución” social, ésta no sólo se vería reflejada en el ámbito personal, sino también en el del Estado, por esta razón se impulsaba buscar dicha “evolución”. Sin embargo, la realidad era que esa evolución social, que se manifestaba en ascenso de clase social y mejora material de acuerdo con los valores del sistema capitalista, trataba de conseguirse a toda costa, sin importar que para subir un escalón en la “evolución” social se haya comprometido el pacto social o el bien común. La contradicción de este precepto radica en que el Estado promovía y exaltaba esa “evolución” social, y a su vez, imponía

reglas y sistemas que excluían a grandes sectores de la población, quienes eran marginados para que la doctrina de la “evolución” se realizara sobre ellos y no con ellos.

Así Policarpo personifica dichas contradicciones al ser un hombre que asciende en la escala social y progresa al convertirse en gobernador; sin embargo, detrás de esto, la narradora nos muestra a un hombre sin estudios, “mentecato”, irracional del que no se sabe cómo es que llegó hasta su puesto:

Dicho personaje, aunque general y todo, era, a secas, un mentecato. Carecía de cultura, de educación, de principios, de aspiraciones. Ya sesentón, después de sacarle jugo a la vida, en acuerdo con sus inclinaciones sensuales, habiendo amasado una puerca fortuna, no tuvo que pedir a Dios sino descanso para la vejez. ¡Y qué descanso! Sentarse en algún puesto público de buen medro. Dios lo oyó concediéndole el gobierno de un estado, en la región cálida.¹⁵⁵

La contradicción sobre la “evolución” social no sólo se refleja en este ejemplo, pues cuando Policarpo lleva a cabo actos que parecerían en pro de la “evolución” social, como aceptar sus “errores” y hacerse responsable de los hijos que tiene fuera del matrimonio, nuevamente es la sociedad, en este caso la narradora, quien lo señala como un ser irracional: “En eso se parecía el gobernador a otros muchos militares; pero en lo que disentía de ellos, era que en vez de dejar a las madres desamparadas y huérfana a la prole, daba él su nombre a los hijos y enviaba mesadas a las mujeres”.¹⁵⁶

De esta manera, Policarpo representa la contradicción de su propio género, porque al seguir el precepto de la “evolución” social reconoce sus “errores”, pero a la vez, rompe con lo que la sociedad veía bien o era aceptado, debido a la doble moral imperante. Es decir, al asumir la responsabilidad de sus hijos bastardos deja de comportarse como cualquier otro hombre lo hubiera hecho, y como la narradora lo menciona, “disentía” en su forma de actuar con la de sus compañeros. Policarpo cumple con el precepto que se le enseñó y a la par se convierte en “la burla” de los demás pues es un hombre atípico, que se comporta de manera inesperada para la doble moral que persistía en la sociedad; él era un hombre que “despedía bondad por los poros, sin saberlo: como las estrellas despiden fulgores”,¹⁵⁷ sin embargo, para la sociedad era alguien que actuaba de manera errónea: él debía preñar mujeres y olvidarlas junto con los críos para engrosar las filas de los huérfanos desheredados.

¹⁵⁵ *Ibid*, p. 401.

¹⁵⁶ *Ibid*, p. 402.

¹⁵⁷ *Ibid*, p. 401.

Otro de los preceptos que más se repetía sin tener conciencia de sus implicaciones, pues con el paso del tiempo se había asumido como una “normalidad”, fue el hecho de formar una familia. Pues además de que se le consideraba apropiado y era reconocido por la sociedad como su base institucional, según el positivismo para que el Estado pudiera funcionar correctamente, de esta manera el Estado también se preocupaba por que se cumpliera dicho precepto. En ese sentido, se esperaba que se formaran familias perfectas, en las que cada uno de sus integrantes: un padre, una madre y los hijos tenían que cumplir cierta “tarea”, ya sea fungir como el sostén económico, hacer las labores del hogar, educar a los hijos u obedecer a los padres.

Policarpo cumple con este precepto, como bien lo enuncia la narradora: en cada lugar que visitó dejó un hijo; sin embargo, la familia que iba esparciendo no era una familia “normal”, era una familia formada por bastardos, siempre hombres, que reconocía e incluso mantenía: “En eso se parecía el gobernador a otros muchos militares; pero en lo que disentía de ellos, era que en vez de dejar a las madres desamparadas y huérfana la prole, daba él su nombre a los hijos y enviaba mesadas a las mujeres”.¹⁵⁸ Sin embargo, no era la familia que dictaba el precepto, pues no había una madre que se hiciera cargo de los hijos y del esposo, sino que su “familia” estaba formada por varias mujeres con las que tenía un hijo y después las abandonaba.

Por lo anterior, existe una contradicción con el precepto, pues el mismo Estado permitía ese tipo de relaciones, las “aprobaba” o por lo menos no las castigaba como lo refleja la narradora: “En eso se parecía el gobernador a otros muchos militares...”, es decir, por un lado el precepto dictaba formar una familia, pero por el otro, a los hombres se les permitía tener varias mujeres e incluso una prole de bastardos o huérfanos, sin ser juzgados ni por la sociedad ni por el Estado. Policarpo materializa las contradicciones de un Estado que fijó las leyes para su beneficio, pues por un lado se le “obligaba” a formar una familia, pero también se le permitía traicionarla.

Existe otra contradicción, pues al pertenecer a la clase alta, recordemos que Policarpo era gobernador, quedaba de manifiesto cómo dicha clase también genera hijos bastardos o huérfanos, y a la par, los niega, discrimina y desprecia por considerarse superior: “Éstas, agradecidas del comportamiento inusitado del seductor, no lo malquerían, ni se quejaban de él. Con el tiempo llegaban

¹⁵⁸ *Ibid*, p. 402.

a ufanarse de haber dado con él y asegurado con firmeza la torta del porvenir. El mundo capitulaba también, con el estado de las cosas; y a medida que la familia menuda de don Policarpo crecía, iba él ascendiendo en el escalafón”.¹⁵⁹

Otro de los preceptos que la narradora examina y critica en el cuento es el matrimonio, como lo he expuesto a lo largo de esta tesis, de éste se dependen muchos otros preceptos que están presentes y se contradicen. Para empezar, hay que recordar que el matrimonio era (y en ocasiones todavía es) otro de los preceptos que se cumplían de manera casi automática. Era una reproducción de cómo debía funcionar el Estado, por esta razón se dictaban ciertas “obligaciones” que cada uno de los integrantes tenía que cumplir para evitar el quebrantamiento del matrimonio y por ende, del Estado.

Sin embargo, como se muestra en “La gobernadora”, dicho precepto presentaba varias contradicciones, pues por un lado se imponía que los matrimonios debían llevarse a cabo en armonía, sin traiciones, pero por otro, la sociedad y el mismo Estado era “permisivo” con ciertos comportamientos del sexo masculino, es decir, ellos podían cometer traición, incluso tener hijos fuera de matrimonio, que después eran negados y despreciados por la misma sociedad que propició su nacimiento.

En el caso del cuento, Policarpo se casa con Estela, una mujer de quince años de edad, con el único fin de satisfacer sus deseos sexuales y tener una falsa “familia”. En este sentido, se evidencia la contradicción del precepto del matrimonio, pues al imponerlo como único fin para ser un buen ciudadano se llevaba a cabo sólo para ser visto ante la sociedad como un persona interesada en el progreso del Estado; sin embargo, al mismo tiempo la sociedad promovía matrimonios que sólo se efectuaban por intereses personales, es el caso de Policarpo, que se centró en una motivación sexual o en el caso de Estela, movida por su ambición y la de su madre.

Estela y su madre son la exageración de estos preceptos. Estela, interesada en obtener una mejor posición, acepta casarse con un señor que no conoce, muchos años mayor que ella y del que no está enamorada; sin embargo, por su ambición acepta:

Don Policarpo quiso apartar a Estela de la prostitución a que su madre la destinaba haciéndola su esposa; pero ella no tuvo otra mira en el matrimonio que hacerse gobernadora. ¡Ah! ¡Gobernadora!¹⁶⁰

¹⁵⁹ *Ibid*, p. 402.

¹⁶⁰ *Ibid*, p. 403.

Otro de los preceptos que la narradora muestra es sobre el cuidado que una madre debía tener con sus hijos. Una madre debía procurar que nada les hiciera falta, estar siempre pendiente de sus necesidades. Al mismo tiempo, existía otro precepto que decía que una mujer no debía trabajar porque era mal visto; ahí, la contradicción, porque si una madre quiere darle lo mejor a sus hijos y con lo que gana su marido no alcanza o si el padre no se hizo responsable, ella trabajará sólo para cumplir con el precepto de ser una buena madre.

Por otro lado, en cuanto al cuidado que debe tener una madre con sus hijos, la narradora también muestra una relación atípica, la relación “incestuosa” entre Estela y Efraín, uno de los hijos de Policarpo:

Con todos sus alifates y desabrideces, encerró dos vidas lozanas y ávidas de alegría y libertad; dos gérmenes de primavera: la esposa en gloria de la edad y uno de los hijos que el impenitente pecador había sacado al mundo, allá en tiempo de sus campañas militares. Fue uno de los tantos errores cometidos por el egoísmo inconsciente de los hombres. Estela fue el fuego y Efraín la estopa de que habla el refrán; el diablo, Coralina, la madre-monstruo. Vino a soplar con su mal ejemplo y su ambición, con sus instintos y su lascivia de hembra. Surgió la hoguera.¹⁶¹

La contradicción se hace presente: ¿cómo una joven será “madre” de otro joven que es más grande que ella? ¿Cómo una joven no debe sentir atracción cuando se encuentra en la etapa del desarrollo humano en la que las hormonas sexuales la invaden? Estela no cumple con los preceptos que se le dictan no sólo como madre, sino como mujer.

Por su parte, Coralina es ejemplo de dicha contradicción, pues es una madre que después de que falleció su marido “apechugó con las desabrideces de la viudez y se malvendió a tunantes pobretones que jamás la sacaron de apuros”,¹⁶² es decir, se prostituyó para que sus hijas pudieran “salir adelante”; sin embargo, a pesar de que no cumple con uno de los preceptos, de todos modos es señalada por la narradora como una mala mujer, peor aún, como una mala madre.

En este sentido, la narradora también visibiliza otra contradicción, pues el precepto indicaba que las madres tenían que ser las responsables de los hijos, pero a la par, se les negaba el acceso a cualquier trabajo relegándolas a sólo pocas opciones: la prostitución, la servidumbre y la máquina de coser. Trabajos que de todas maneras no eran bien vistos en una mujer y que además eran mal pagados.

¹⁶¹ *Ibid.*

¹⁶² *Ibid.*, p. 401.

Coralina es el ejemplo de una madre que frente a la falta de opciones, decide ser prostituta, pero no sólo eso, además, debido a la pobreza y para mantener a sus hijas decide también venderlas:

Una de esas bribonas, con anuencia de la madre infame, Coralina, había ido a ofrecer al gobernador a la hermosa criatura. Él supo despachar a la perica a la tal por cual; se acercó a la madre-monstruo, y tras agasajarla con algunas dádivas, le pidió a Estela en matrimonio.¹⁶³

Por último, otro de los preceptos que muestra la narradora es sobre cómo se debía comportar una viuda; el precepto indicaba que la viuda guardaría respeto por su difunto y no contraería matrimonio de nuevo. Por otra parte, también se decía que una mujer viuda tenía que sacar adelante a sus hijos. En ello existe también una contradicción si se considera que no era bien visto que una mujer trabajara, y no sólo eso, sino que también se le tachaba si contraía matrimonio con alguien más que la apoyara para mantener a sus hijos.

En el cuento, Coralina es una mujer viuda que viola el primer precepto para poder sobrevivir y “sacar adelante” a sus hijas; sin embargo, la narradora se ensañará con ella y mostrará la contradicción de ambos preceptos con la figura de la “madre-monstruo” que representa la exageración de no llevar a cabo uno de los preceptos, guardar respeto al marido. Para mantener a sus hijas, Coralina comete una de las faltas más grandes que una mujer podía cometer: ser prostituta y prostituir a sus propias hijas.



¹⁶³ *Ibid*, p. 402.

**CONCLUSIÓN:
EL QUEHACER SATÍRICO
DE LAURA MÉNDEZ DE CUENCA**

1. Positivismo satirizado: un camino hacia la liberación

*Existe una relación entre la sátira y la política
en su sentido más amplio: la sátira no sólo es la forma
más corriente de literatura política, sino que,
en cuanto pretende influir en la conducta pública,
es la parte más política de la literatura.*

Matthew Hodgart

Pocos han sido los cuentos de Laura Méndez de Cuenca que se han analizado a profundidad, las razones de ello son diversas, algunas se plantearon a lo largo de esta tesis; sin embargo, ahora que me aproximo al final de este análisis, confirmo que esto se debe, principalmente, a la complejidad y diversidad de los temas y personajes que desarrolló, así como a las complicaciones presentes en la estructura de cada uno de sus cuentos; si algo me quedó claro después de aproximarme a ellos, fue que cada uno representa un reto, pues no encontraremos, al menos así fue en mi experiencia, un cuento similar a otro. Esto, que parece ser una cualidad positiva, ha provocado que “una lectura ingenua” propicie interpretaciones incompletas, ya que algunos lectores permanecen con la impresión de que sólo se trata de unos cuentos más, similares a otros, que pertenecen a la misma época, que intentan ya sea moralizar y mostrar las costumbres finiseculares o que son sólo historias para entretenernos, pues representan una inocente o simple burla. Esto se debe a que gran parte de la literatura escrita para mujeres o por ellas seguía los mismos modelos de la enseñanza de las “buenas costumbres” que durante años había sido difundido por la cultura patriarcal.

No obstante, hay que pensar que la obra cuentística de Laura Méndez de Cuenca fue creada con un propósito claro; su intención fue la de concientizar y sobre todo la de criticar un ideal nuevo: el positivismo social y todo lo que éste conllevaba: el determinismo, la formación de seres acríticos y la repetición de ciertas costumbres que poco a poco invadieron los espacios públicos y privados en el México finisecular del siglo XIX.

Es imposible hacer un análisis de los cuentos de Laura Méndez de Cuenca sin referirse a la manera en que la escritora contrastó o incluso realizó crítica social en lo literario. La división, aunque ligeramente marcada, quizá está presente en los recursos que usó (las diferentes voces de las narradoras, el uso de distintos tonos y atmósferas, el desarrollo de los personajes femeninos y masculinos, así como los diversos recursos narrativos), pues fue gracias a los efectos que crean estos recursos que la escritora logró presentarnos la realidad de las mujeres, las familias y del Estado finisecular. Así, ya sea al caracterizar los “temas comunes” o *leitmotiv* de la literatura decimonónica o al caracterizar un filicidio, un asalto o un incesto, la narradora evidencia los sucesos de finales del siglo XIX; pero no sólo eso, además hace evidentes las contradicciones de una de las ideologías más importantes del Estado.

Para contrastar o criticar lo social en la literatura, Laura Méndez de Cuenca empleó recursos retóricos y narrativos que evidenciaron esas contradicciones. El uso de recursos retóricos en los cuentos creó dos efectos, por un lado, un efecto estético, con el cual gracias a la hipérbole, el oxímoron, las comparaciones, las alegorías, la sinécdoque o las metáforas apreciamos tres cuentos completamente distintos, con una riqueza narrativa y temática comparable a la de cualquier narrador de la época. Por otra parte, los recursos retóricos también crearon en los cuentos un efecto crítico, incluso se puede “sistematizar” el uso que la narradora le dio a algunos recursos. Por ejemplo, la hipérbole y el oxímoron están presentes en los tres cuentos analizados, son los recursos más reiterativos, la narradora los usó siempre que se refería a ciertos personajes. Como veremos, dichos recursos servirán para enfocar el “objeto” de la crítica ya sea en la mujer, los hombres, la familia o el Estado.

De ninguna manera, esta observación significa que los autores anteriores o contemporáneos a Laura Méndez de Cuenca no hayan empleado la sátira en sus narraciones, mucho menos, que no hicieran uso de recursos retóricos. Como lo demostré en esta tesis, los narradores anteriores

como Juan Díaz Covarrubias (1837-1859), José Tomás de Cuéllar (1830-1894), Ángel de Campo (1868-1908), José López Portillo y Rojas (1850-1923) y Federico Gamboa (1864-1939) usaban esos recursos para caricaturizar, ya sea a la sociedad, a las madres o a las clases sociales, es decir, los empleaban para mostrar los vicios y las virtudes de la sociedad de manera general. En este sentido, algunos de esos autores utilizaron sus textos para difundir la idea de que el único camino viable para la nación era el positivismo como sistema y orden ideológico, cultural y sociológico; o se encargaron de propagar cómo debía comportarse la sociedad.

Por su parte, Laura Méndez de Cuenca empleó el oxímoron o la hipérbole no para caricaturizar, sino para plantear otro tipo de análisis más concienzudo, pues por medio de la presentación de acciones incongruentes, situaciones o personajes que en sí mismos son un oxímoron y están descritos de manera hiperbólica, la narradora elaboró la comparación y el análisis de la educación femenina; y sobre todo, abrió la posibilidad de interpelar, pues ella misma, por medio de esos recursos, cuestionó no sólo a la sociedad, sino al propio sistema mostrando sus contradicciones.

Por otro lado, los recursos narrativos también funcionan para evidenciar las contradicciones, quizá de una manera mucho más directa que los recursos retóricos. De esa forma la narradora, sus puntos de vista, los personajes, el tiempo, el espacio, los tonos y la atmósfera son los recursos narrativos que, cada uno con sus propios efectos, hacen visibles las contradicciones.

Quizá uno de los recursos narrativos más importantes es el tipo de narrador, que como lo estipulé desde el principio, decidí nombrarlo *narradora* porque, aunque no existe una marca de género explícita, sí hay ciertos visos que nos hacen inferir una voz femenina en la narración, debido a que existe una apropiación del discurso social, es decir, a lo largo de los tres cuentos, la narradora se apropió del lenguaje socialmente aceptado como una forma de encubrimiento para elaborar una crítica y por ende, una denuncia. Además, degradó el uso de las frases sociales y, en ocasiones, empleó las peores palabras para designar al género femenino, incluso con una carga mucho más negativa y ofensiva que el propio discurso social lo hacía.

En este sentido, como Rita Felski lo expuso: “la definición de *literatura femenina* debe abarcar todos aquellos textos que revelan una toma de conciencia crítica por parte de las mujeres, de su

posición subordinada y del género como categoría problemática, de cualquier forma que se exprese”.¹ Pese a las “nulas marcas de género” la reapropiación del lenguaje evidencia que, en efecto, se trata de una voz femenina la encargada de narrar y también de formular las más tenaces críticas.

Respecto a lo anterior, hay que recordar que Laura Méndez de Cuenca, además de escribir algunos ensayos feministas, participó en una sociedad feminista² que sin duda marcó su ideología y su escritura, por lo que resulta difícil e incluso injusto, alejarla o desdibujarla de esa ideología feminista que poco a poco se formó y que la influenció como persona y como escritora.

A lo largo del análisis de los tres cuentos, hay una narradora que, en contraste con los narradores anteriores, elabora una crítica liberadora por medio de la sátira, alejada de la crítica, encubierta por el uso de la tercera persona y “sin rostro” que pueda ser enjuiciado, retoma los temas importantes de la época, y además, gracias a que resume y escenifica lo que sienten y piensan los personajes y que intenta ser objetiva, logra dar visones panorámicas que contrastan con la sátira tradicional.

Por otra parte, la narradora presentó una politonalidad y distintas atmósferas, desde tonos cómicos, amorosos, solemnes, moralizantes hasta trágicos o contestatarios que cambiaban de acuerdo con la atmósfera que se presentaba en cada cuento. El hecho de que no exista un solo tono o una sólo atmósfera nos habla de una narradora que justo hace esto para expresarse con libertad sobre los temas que le plazcan. Así, la narradora usó un tono cómico para “moralizar” o uno solemne para referirse a algo gracioso o sin sentido.

Otro de los recursos que también es fundamental para lograr ese contraste o crítica social son los personajes, pues representan un medio que ayuda a asociar la totalidad de sus cuentos con la realidad. La división de los personajes en los cuentos de Laura Méndez de Cuenca es clara, por un lado se encuentran los personajes masculinos y por otro, quizá mucho más caracterizados, con más diferencias entre sí y con un peso mayor se encuentran los personajes femeninos.

¹ *Apud.* Raquel Gutiérrez, *Una introducción a la teoría feminista*, México: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2004, p. 65.

² “Un 14 de febrero de 1904, las licenciadas María Asunción Sandoval, Lidia Fernández de la Peña y Emilia Salgado, así como un grupo de doctoras: Columba Rivera, Luz Valle David y María Díaz, convocadas por la señora Laura María Soto de Bolaños Torres y la profesora Luz Fernández viuda de Herrera se reunieron en la casa número 4 del Puente de San Pedro y San Pablo [...] ‘para formar una sociedad feminista que tuviera por objeto el perfeccionamiento físico, intelectual y moral de la mujer, el cultivo de las ciencias, las bellas artes y la industria y además el auxilio mutuo de los miembros de dicha sociedad’” *Cfr.* Milada Bazant, *Laura Méndez de Cuenca: mujer indómita y moderna (1853-1928)*, México: Estado de México, 2010, p. 288.

Los personajes masculinos, quizá desdibujados, minimizados o ridiculizados juegan un papel poco importante dentro de los tres cuentos analizados; calificados como “mentecatos” son personajes que parecen nunca enterarse de lo que sucede a su alrededor; sobajados y rebajados por los personajes femeninos que los rodean, son como, por ejemplo, esposos reducidos. Sin duda, la forma de desarrollar a estos personajes implica un rompimiento con el canon del siglo XXI, no sólo por tratarse de una mujer que escribe sobre los hombres, sino también porque dice lo que en esa época era lo indecible.

Por su parte, los personajes femeninos presentan mayor complicación: las mujeres no son presentadas como seres superiores, pero tampoco como víctimas; son esposas, madres e hijas que representan lo social, lo público, lo político, lo natural y, en ocasiones, serán representaciones del propio Estado. En ese sentido, la sátira en los cuentos de Méndez de Cuenca surge con la presentación de personajes femeninos que actúan de manera no convencional o por el contrario, que son autómatas, pero siempre la narradora muestra las contradicciones existentes entre lo que la ideología imperante establecía y las acciones de los personajes. La intertextualidad tiene un papel importante, pues de esa manera la narradora se apoya en los discursos prefabricados como fueron los manuales de comportamiento, algunas novelas prescriptivas, románticas, costumbristas o, incluso, en la Biblia para no tener que explicarlo todo y a partir de ahí; por medio de la sátira, situar su objeto de crítica, burlarse y evidenciar lo absurdo del mundo real y presente, de la vida cotidiana y de la sociedad. Por su parte, el lector es completamente libre de interpretar los cuentos teniendo en cuenta la intertextualidad, lo que la narradora dice y no dice, lo que los personajes, en su mayoría femeninos, hacen o dejan de hacer, así como por el contexto histórico y social que en conjunto le servirán como una guía para identificar la sátira, así como el objeto satirizado.

Las madres en los cuentos de Laura Méndez de Cuenca representan lo natural, son madres que pueden o no cuidar de sus hijos, y que en cualquiera de las dos opciones les va mal; también representan lo público, pues ellas son las encargadas de que la familia funcione y en consecuencia, también el Estado; en contraste, son monstruos que matan a sus hijos por la avaricia o que prostituyen a sus propias hijas.

Por su parte, las esposas tienen una función social, pública y política importante en los cuentos analizados, son esposas dominantes o sumisas, mujeres que se liberan del yugo masculino

como Estela o Severiana o que buscan su liberación, como es el caso de María Antonia, quien más que ser una esposa pasó a ser la hija de su esposo y de su sirvienta.

Por último, a las hijas, al igual que los demás personajes, se les confiere una sola tarea: contraer matrimonio. De esta manera, parece que las hijas están “condenadas” a ser una eterna carga, pues una vez que contraen matrimonio no dejan de ser hijas, en su caso, pasan a estar bajo la tutela de sus propios esposos.

Sin embargo, Laura no da una respuesta con sus personajes femeninos; una y otra vez, todos éstos, aquellos que son la “esperanza”: las esposas, madres e hijas, en las que recae la obligación de educar, caen, pues las limitantes que les impone el Estado no las deja ser y las confina a espacios preestablecidos y prefijados para el sexo femenino, negándoles la posibilidad de que ellas mismas decidan su propio camino.

De esta manera, Laura en sus cuentos, llama a la liberación individual, esa libertad a la que tanto miedo le tenían los positivistas y que tan restringida se encontraba. Ella nos entrega en sus cuentos no sólo la historia de cada uno de sus personajes, sino, gracias al humor de su sátira, nos muestra otro camino, un escape, una salida posible, una liberación.

En este sentido, los personajes se liberan a sí mismos, es decir, son personajes que se liberan críticamente del uso moralizante, pero a la par, también son ellos quienes ayudan a la liberación de la propia narradora, pues es por medio de ellos que expone sus críticas. La narradora pondrá en ellos su ideología y sus denuncias para así liberarse.

De la misma forma, también existe una liberación en el lector, pues al leer y verse reflejado en los personajes recibe el llamado a la reflexión, al análisis y, en consecuencia, a su posible liberación.

Aunado a lo anterior, es preciso tener en cuenta dónde y cuándo se escribieron los cuentos de Laura Méndez de Cuenca referidos, pues aunque, como lo dije en un inicio, no se trata de elaborar su biografía, sí es importante analizar cuál era el contexto o circunstancia en los que ella vivía, pues son datos que ayudan a tener una mayor comprensión de los sus textos.

Los cuentos que se analizaron en esta tesis fueron escritos entre 1902 y 1909, tiempo en el que la escritora estuvo fuera de México. En esos años, ella ya había alcanzado cierto prestigio en el país y tenía el grado de investigadora, formaba parte del sistema educativo; por lo cual en 1902 viajó a Saint Louis Missouri para hacer estudios sobre educación. Fue en esos años que, como lo

dijo Mílada Bazant su producción literaria fue más fructífera: “En tan sólo cinco años la escritora ganaría un premio, publicaría una novela, dirigiría una revista para mujeres, se desempeñaría como una de las cabezas de un incipiente movimiento feminista, y alcanzaría el máximo grado en el escalafón del magisterio con la estancia de investigadora del sistema educativo”³. Además, en 1906 el gobierno de Porfirio Díaz le otorgó un nombramiento para estudiar la organización de las escuelas primarias en Alemania. De 1907 a 1910 Méndez de Cuenca escribió, desde Nueva York, Berlín y diversas ciudades de Francia, Italia y Suiza, crónicas de viaje para *El Imparcial* y otros periódicos. Es decir, en el ámbito público ella pasaba por un momento estable y tenía la oportunidad de conocer otras culturas, ideologías y vidas que se encargó de retratar y criticar en las crónicas de sus viajes que escribió.

Por otro lado, en el ámbito privado, Laura enfrentó varias desgracias; quizá la más dolorosa fue la muerte de su hijo Horacio quien murió de tifo exantemático a los veintidós años, el 17 de julio de 1902. Sin duda, los cuentos de Méndez de Cuenca, se ven permeados por su vida, tanto pública como privada, son muestra no sólo de su pensamiento, sino también de la experiencia que adquirió, de la comparación o confrontación de varias culturas e ideologías.

En suma, gracias a la sátira presente en sus cuentos; Laura Méndez de Cuenca formuló una crítica profunda, demostró las contradicciones entre los preceptos sociales y logró desarticular el discurso civilizatorio del positivismo. Pero no sólo eso, también mostró el fracaso de la educación positivista, pues, como los personajes de sus cuentos, presentó a la sociedad como un producto de la repetición y la reproducción automática de lo que enseñaba el Estado mediante la educación.

En este sentido, Laura fue muy inteligente al utilizar la sátira como medio para criticar el positivismo, pues al ser una mujer que vivía de la escritura, no podía arriesgarse haciendo una crítica directa contra dicha ideología. Por el contrario, fue siempre un paso adelante, y con un intelecto sumamente agudo logró satirizar el positivismo sin mencionarlo de manera directa en sus cuentos, usó los medios que tenía y que incluso vivió –la familia o la instrucción femenina– para plantear una crítica mucho más compleja y completa del positivismo, que sustentó y ejemplificó de manera sólida.

³ Mílada Bazant, *Laura Méndez de Cuenca: mujer indómita y moderna (1853-1928)*, México: Estado de México, 2010, p. 260.

Los tres cuentos de Laura Méndez de Cuenca que analicé son transgresores, pues satirizan el discurso del Estado, el discurso social, así como, las convenciones y costumbres presentes en todos los estratos sociales. Su narradora decide ir por el camino de la sátira, pues de esa manera exhibe a los lectores la realidad que viven, no les da otra alternativa más que verse reflejados en esa pérdida y confusión de sus propios ideales que los lleva a la repetición de costumbres y dogmas, a replicar lo predeterminado para ellos, lo que les dijeron debían hacer y que ellos, de manera sumisa, obedecieron tratando de cumplir paso a paso lo que les han dicho que estaba bien. A su vez, también nos muestra algo mucho más escabroso y profundo, pues nosotros como lectores, ante esa enajenación de repetición, inacción y pérdida de ideales propios no hacemos nada. Parecería que estamos acostumbrados y los asumimos como algo normal, es decir, aceptamos la normalización de la inacción.

Laura Méndez de Cuenca se dio cuenta de la farsa del positivismo ya que éste sólo formaba hombres prefabricados que no cuestionaban, no pensaban, no miraban, únicamente repetían; al final, criticó la domesticación de esos hombres que nacieron o mamaron de ese positivismo que más que un adelanto, significó la pérdida de sí mismos, de sus propios ideales y por lo tanto, de su libertad.

Finalmente, Laura Méndez de Cuenca no intentó dar la “solución” a las inminentes interrogantes que el lector se plantea después de leer sus cuentos, no nos dijo qué hacer frente a ese positivismo ni propuso cómo afrontarlo; mucho menos, creó un nuevo canon literario; sin embargo, sí propicia que los lectores cavilen su realidad y provoca que éstos cambien sus paradigmas por nuevas formas, no sólo en el ámbito de la literatura, sino también del pensamiento. Por esta razón, la narradora eligió una “herramienta” que de manera sutil lleva al lector a este cambio y a esa liberación: la sátira.

Laura no da en sus cuentos una respuesta sobre qué sigue, qué se tiene que hacer frente a ese ideal que poco a poco se quebraba y se disolvía frente a la mirada de los mexicanos. Así, se presenta como una escritora capaz de criticar profundamente, pero imposibilitada, hasta ese entonces, para dar una respuesta al futuro de la nación.

Frente a ese panorama, Laura Méndez de Cuenca se coloca como una satirista consumada que se dedica a denunciar. Quizá esa fue la manera como intentó dar una respuesta al lector, di-

ciéndole que la mejor opción es la propia liberación. La sátira que formuló contra el positivismo representa entonces un puente de escape, una forma de liberarnos de sus dogmas y preceptos que se inculcaron, para que entonces los lectores se reconstruyeran a sí mismos.

En conclusión, considero que los tres cuentos: “La venta del chivo prieto” (1902), “Heroína de miedo” (1908) y “La gobernadora” (1909), escritos por Laura Méndez de Cuenca, no exponen la instrucción femenina para difundir el comportamiento que debían tener las mujeres educadas, sino que satiriza esa instrucción para cuestionar el modelo del “deber ser”; esta aseveración se realiza con fundamento en los textos mismos, en donde se plantea que la instrucción femenina propicia la propagación de seres autómatas que aunque se comporten o no como se les indique no tienen un buen fin; estos argumentos se sostienen con base en que gran parte de la literatura finisecular escritas para y por las mujeres intentaban instruir las, pues se consideraba que ellas eran la base para que la familia y por ende el Estado pudieran progresar; sin embargo, Laura al salir del país y tener contacto con otras culturas e ideologías y sobre todo al vivir las limitantes que la misma sociedad le impuso se cuestionó el por qué y el para qué de esa instrucción, el resultado de esas reflexiones son unos cuentos que satirizan no ya para burlarse, sino para criticar de manera concienzuda esa instrucción.



VI. BIBLIOHEMEROGRAFÍA

- ALDARACA, Bridget A. *El ángel del hogar: Galdós y la ideología de la domesticidad en España*. Madrid: Visos Distribuidores, 1992.
- ANDERSON IMBERT, Enrique. *Teoría y técnica del cuento*. Barcelona: Ariel, 1999.
- ARANDA, Hugo. *Biografía de los escritores del estado de México*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1978.
- BAZANT, Milada. *Laura Méndez de Cuenca su herencia cultural*. México: Siglo XXI; Servicios Educativos Integrados al Estado de México; El Colegio Mexiquense, A.C., 2011
- BAZANT, Milada. “Una visión educativa contrastada. La óptica de Laura Méndez de Cuenca, 1870-1910”, *Revista de Investigación Educativa*, mayo-agosto 2004, vol. 8, núm. 18.
- . *Laura Méndez de Cuenca: mujer indómita y moderna (1853-1928)*. México, Colegio Mexiquense/Gobierno del estado de México, 2009.
- . *Laura Méndez de Cuenca su herencia cultural*. México: Siglo XXI; Servicios Educativos Integrados al Estado de México; El Colegio Mexiquense, A.C., 2011
- BARTHES, Roland. “La muerte del autor” en *Sujeto y relato: antología de textos teóricos*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2009.
- BERISTAÍN, Helena. *Diccionario de retórica y poética*. México: Porrúa, 1985.
- BUTLER, Judith. “¿Qué es la crítica? Un ensayo sobre la virtud de Foucault” en *Transversal-EIPC Multilingual Webjournal*, s.p. <<http://transform.epicp.nte/transversal/0806/Butler/es>>
- CÁCERES, Raúl. *Laura Méndez de Cuenca/ La pasión a solas*. México: Instituto Mexiquense de Cultura, 1984.

- CAMPO, Ángel de. *Ocios y apuntes/ La rumba*, México: Editorial Porrúa, 1969.
- CÁNDIDO, Antonio. *Literatura y sociedad: estudios de teoría e historia literaria*. Traducción, presentación y notas de Jorge Ruedas de la Serna. México: Centro de Investigación sobre América Latina y el Caribe/Universidad Nacional Autónoma de México, 2007.
- CANTERO, M. Ángeles. “De «perfecta casada» a «ángel del hogar» o la construcción del arquetipo femenino en el XIX”. *Revista Electrónica de Estudios Filológicos*, núm XIV (14 de diciembre del 2011). Universidad de Granada <<http://www.um.es/tonosdigital/znum14/secciones/estudios-2-casada.htm> >.
- CARBALLO, Emmanuel. *Historia de las letras mexicanas en el siglo XIX*. Guadalajara, Jalisco: Universidad de Guadalajara/ Xalli, 1991.
- CARNER, Francisca. *Las mujeres y el amor en el México del s. XIX a través de sus novelas (1816-1868)*. México: El autor, 1975.
- CLARK DE LARA, Belem y Elisa SPECKMAN (Coord.). *La República de las letras asomos a la cultura escrita de México decimonónico. Volumen II Publicaciones periódicas y otros impresos*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Humanidades/ Programa Editorial, Instituto de Investigaciones Bibliográficas, Instituto de Investigaciones Filológicas, Instituto de Investigaciones Históricas, 2005 (Al siglo XIX. Ida y regreso), 3 vols.
- COMPANY, Concepción (directora), *Diccionario de mexicanismos*. Academia Mexicana de la Lengua, México: Siglo XXI, 2010.
- CUÉLLAR, José Tomás de. *Baile y cochino*. México: Universidad Veracruzana, 2011.
- DÍAZ COVARRUBIAS, Juan. *El diablo en México y otros textos*; ed. Clementina Díaz de Ovando. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1989.
- DOMENELLA, Ana Rosa, Luzelena Gutiérrez de Velasco y Nora Pasternac. *Las voces olvidadas. Antología crítica de narradoras mexicanas en el siglo XIX*. México: El Colegio de México, 1991.
- GALÍ, Montserrat. *Historias del bello sexo. La introducción al romanticismo de México*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2002.
- GAMBOA, Federico. *Santa*, México: Océano, 1998.
- GONZÁLEZ PEÑA, Carlos. *Historia de la literatura mexicana: Desde los orígenes hasta nuestros días*. México: Porrúa, 1981.
- GONZÁLEZ, Luis. “El liberalismo triunfante” en *Historia General de México*. México: El Colegio de México, Centro de Estudios Históricos, 2009.
- GONZÁLEZ, José Luis. *Dichos y proverbios populares*. Madrid: EDIMAT, 1998.
- HODGART, Matthew. *La sátira*. Madrid: Ediciones Guadarramas, 1969.

- JIMÉNEZ RUEDA, Julio. *Historia de la literatura mexicana*. México: Cultura, 1928.
- LÓPEZ, ORESTA. “Leer para vivir en este mundo: lecturas modernas para las mujeres morelianas durante el porfiriato”, 27 de agosto de 2013, en < http://biblioweb.tic.unam.mx/diccionario/htm/articulos/sec_24.htm>
- LÓPEZ PORTILLO, José. *La parcela*. México: SEP, PROMEXA, 1979.
- MARCHESE, Angelo. *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Barcelona: Ariel, 1991.
- MARTÍNEZ, José Luis. *Literatura mexicana, siglo XX: 1910-1949*. México: Antigua Librería Robredo, 1949-50.
- . “México en busca de su expresión” en *Historia General de México*. México: El Colegio de México, Centro de Estudios Históricos, 2009.
- MÉNDEZ DE CUENCA, Laura. *Impresiones de una mujer a solas: una antología general/ selección y estudio preliminar, Pablo Mora; ensayos críticos, Ana Rosa Domenella, Luzelena Gutiérrez de Velasco, Roberto Sánchez Sánchez*. México: Fondo de Cultura Económica, 2006.
- . *Simplezas*. México: Premia: Instituto nacional de bellas artes, 1983.
- MUÑIZ, Elsa. “Identidad y cultura en México. hacia la conformación de un marco teórico” en *Identities y nacionalismos: una perspectiva interdisciplinaria*. México: UAM, 1993.
- OCAMPO de Gómez, Aurora M. y Ernesto Prado Velázquez. *Diccionario de escritores mexicanos*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1967.
- OLAVARRÍA Y FERRARI, Enrique de. *Poesías líricas mejicanas de Isabel Prieto, Rosas, Sierra, Altamirano, Flores, Riva Palacio, Prieto y otros autores. Coleccionadas y anotadas*. Madrid: Imp. De Aribau y Cía., 1878.
- PACHECO, José Emilio. *Poesía mexicana*. México: Promociones Editoriales Mexicanas, 1979.
- PERALES, Alicia. *Asociaciones Literarias*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1957.
- PÉREZ LASHERAS, Antonio. *Fustigat Mores. Hacia el concepto de la sátira en el siglo XVII*. España: Universidad Zaragoza, 1994.
- PIGLIA, Ricardo. “Tesis sobre el cuento”, 7 de mayo de 2012, en <<http://fba.unlp.edu.ar/apreciacion/wp-content/uploads/2011/05/Formas-Breves-Piglia.pdf>>.
- PIMENTEL, Luz Aurora. *El relato en perspectiva*. México: Siglo XIX, Universidad Nacional Autónoma de México, 1998.

- RAMOS ESCANDÓN, Carmen. "Señoritas porfirianas: mujer e ideología en el México progresista, 1880-1910" en *Presencia y transparencia: la mujer en la historia de México*. México: COLMEX, 1987.
- ROMERO CHUMACERO, Leticia. "Laura Méndez de Cuenca: el canon de la vida literaria decimonónica mexicana". *Relaciones* [Revista del Colegio de Michoacán], núm. 113, vol. XXIX, invierno 2008, p. 107-141. En línea: <<http://www.colmich.edu.mx/files/relaciones/113/pdf/leticiaRomeroChumacero.pdf>>.
- . "Periodismo y modernidad en Laura Méndez de Cuenca". *Destiempos. Revista de curiosidad cultural*, Año 3, N°. 19, 2009, p. 229-244. En línea: <<http://www.destiempos.com/n19/romero.pdf>>.
- . "Más que discípula y amiga. Un epistolario de Laura Méndez de Cuenca", *Casa del Tiempo* [revista de la Universidad Autónoma Metropolitana], vol. II, época IV, núm. 17, marzo, p. 7-9. En línea: <http://www.uam.mx/difusion/casadeltiempo/17_iv_mar_2009/index.php>.
- . "Armonías y disonancias del modelo andrógino en relatos de Emilia Pardo Bazán y Laura Méndez de Cuenca". *Especulo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, núm. 29, 2005. Consultado en línea el 5 de julio de 2012, en <http://www.ucm.es/info/especulo/numero29/armonias.html>.
- SÁNCHEZ, Roberto. *Laura Méndez de Cuenca: crónicas de viaje 1896-1910: andanzas por Estados Unidos y Europa*. México: El autor, 2006.
- . *Laura Méndez de Cuenca: Simplezas y otros cuentos*. México: El autor, 2009.
- MUÑIZ, Elsa. "Identidad y cultura en México. Hacia la conformación de un marco teórico" en *Identities y nacionalismos: una perspectiva interdisciplinaria*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1993.
- SIGMUND, Freud. *Lo siniestro*. México: Ediciones Letracierta. 1978.
- TORRES SEPTIÉN, Valentina. "Un ideal femenino: los manuales de urbanidad 1850-1900" en *Cuatro estudios de género en el México urbano del siglo XIX*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2001.
- TOVAR, Aurora, *Mil quinientas mujeres en nuestra conciencia colectiva, México, Documentación y estudios de mujeres*, 1996.
- ZEA, Leopoldo. *El positivismo en México: Nacimiento, apogeo y decadencia*. México: Fondo de Cultura Económica, 1968.
- Vv. Aa. *Diccionario Porrúa. Historia, biografía y geografías de México* (3a ed.). México: Porrúa, 1971.