



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS



“LAS PÁGINAS ÍNTIMAS NO SON MÁS QUE EL REFLEJO DEL HOMBRE INTERIOR”
DE LAS MUJERES A LA AUTOBIOGRAFÍA: LA CONSTRUCCIÓN DE UN HOMBRE EN
ROSAS CAÍDAS DE MANUEL M. FLORES

TESIS

QUE PARA OPTAR POR EL TÍTULO DE LICENCIADA EN LENGUA Y LITERATURAS
HISPÁNICAS

PRESENTA

LAURA ELIZABETH VALDOVINOS DE LA CRUZ

DIRECTORA DE TESIS: DRA. MARIANA OZUNA CASTAÑEDA

MÉXICO, CIUDAD UNIVERSITARIA, A 12 DE MARZO DE 2012.



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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



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.

A mis padres y hermanos: José Luis, Leticia, Diana y Pepe.

AGRADECIMIENTOS

Después de más de un año de haber comenzado este trabajo hay muchas personas a quienes debo agradecerles que hoy esté finalizado. En primer lugar, a mis padres, quienes me apoyaron desde el primer día en que estuve bajo su cuidado, gracias por todos sus consejos, atenciones y cariño. A mis hermanos: Diana, por las largas charlas y todos los secretos compartidos, por ser, aparte de mi hermana, una gran amiga. A Pepe, cuyo buen humor siempre me alegra, sé que has crecido, pero para mí siempre serás mi tierno hermanito. Los cuatro saben que los amo.

Académicamente, tres son las mujeres que me apoyaron en distintas, pero valiosas formas. Dra. Mariana Ozuna Castañeda, por ser quien despertó mi profundo amor por el siglo XIX mexicano, gracias por esas magníficas clases y posteriormente, por ser mi guía en el proceso de construcción de esta tesis. Dra. Belém Clark, quien me acogió como becaria en la Hemeroteca Nacional de México, gracias por todo el apoyo que me brindó mientras estuve bajo su tutela. Mtra. Luz América Viveros, por su enseñanza paciente y amable en mi paso por la edición crítica.

A mis amigos, con quienes recorrí varios de los rincones de C.U. En orden de aparición, primero los Intrarealistas: a ti Radián, que desde aquella mañana de agosto llegaste mágicamente a mi vida, tú y *She's leaving home*; yo, leyendo bajo las cobijas *On the road*; tú, yo y un viaje en columpio una tarde de verano en la Alameda; Diego B., una mañana en búsqueda del *Amputecture* y parecía que te conocía de tiempo atrás, porque desde el principio tus comentarios agudos me mataron de la risa y bastaron algunos meses para que no sólo fueran risas lo que me uniera a ti, sino un inmenso cariño.

A mi abuela postiza Othón, que con el tiempo, las clases y las tardes en el paraíso pasó de ser un extraño a mi gran amigo, gracias por tu casa que compartió con nosotros el inicio de algo maravilloso, tardes de violencia, horror y maratones, acompañados de música y otras sustancias.

Por último, Dulce Diana, que no dejaste que huyera de ti, así pudimos compartir no sólo un trabajo, en el que hicimos un excelente equipo, sino tardes llenas de risas en las que como bien dijiste: “cargábamos muertos en nuestras mochilas, nos empapábamos bajo tormentas citadinas, nos reíamos hasta dejar de caminar y nos veíamos en la necesidad de rodar, tú descubriste las gomichelas, yo la burla ajena”.

Y ahora no sé si agradecerte a ti mi querido John o a mi propia tesis porque gracias a ella tú y yo tuvimos un pretexto para comenzar como un futuro aquella calurosa tarde en la que, mientras yo hablaba de perspectivas narrativas, una historia comenzaba a escribirse entre nosotros; historia que se escribía noche a noche, al igual que los últimos capítulos de este trabajo, gracias por la compañía, el cariño y todo lo que me has brindado en estos últimos meses...*polvo seremos, mas polvo enamorado*. Te amo.

“LAS PÁGINAS ÍNTIMAS NO SON MÁS QUE EL REFLEJO DEL HOMBRE INTERIOR”
DE LAS MUJERES A LA AUTOBIOGRAFÍA: LA CONSTRUCCIÓN DE UN HOMBRE EN *ROSAS CAÍDAS* DE
MANUEL M. FLORES

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN	7
1.1 Manuel M. Flores	
1.2 De las manos del poeta a las de la musa: la historia de un manuscrito	
2. <i>ROSAS CAÍDAS</i> Y LA CONSTRUCCIÓN DEL YO	16
2.1 La autobiografía y sus límites	
2.1.1 El estudio de Manuel M. Flores y <i>Rosas caídas</i>	
2.1.2 <i>Rosas caídas</i> y el diario íntimo	
2.1.3 <i>Rosas caídas</i> y las memorias	
3. DE LA DICOTOMÍA FEMENINA EN MANUEL M. FLORES	30
3.1 La mujer celestial en el Romanticismo	
3.2 La mujer carnal en el Romanticismo	
3.3 <i>Rosas caídas</i> y la inexistente dicotomía	
4. MANUEL M. FLORES, LA AUTOCONSTRUCCIÓN	57
4.1 La incansable búsqueda del amor ideal	57
4.1.1 El cambio de perspectiva: de la niñez a la adolescencia	
4.1.2 La mujer virgen-bacante	
4.1.3 La fugacidad de una rosa	
4.1.4 Cuando el amor es cosa de ocio	
4.2 Manuel M. Flores: la figura central	73
4.2.1 Lejos de la mujer moderna	
4.2.2 La importancia de la presentación	
4.2.3 Superioridad frente a las mujeres	
4.2.4 Superioridad frente a los hombres	

	4.3 Manuel M. Flores y el prototipo del héroe romántico	90
	4.3.1 El seductor Don Juan	
	4.3.2 El transgresor	
	4.3.3 El artista	
	4.3.4 El placer y el dolor van de la mano	
5.	CONCLUSIONES	104
6.	ANEXO 1: ACTA DE BAPTISMO DE MANUEL M. FLORES	109
	BIBLIOGRAFÍA	110

1. INTRODUCCIÓN

La presente tesis se ocupará de hacer un acercamiento a *Rosas caídas*, texto del poeta poblano Manuel M. Flores, autor conocido y valorado por su obra poética; sin embargo, ha sido poco estudiado como prosista. Es importante abordarlo desde estos textos no sólo porque forman parte de su producción y se conjugan con su poesía, sino porque dentro de ellos se construye un sujeto inmerso en un proceso de cambio, tanto literario como histórico. *Rosas caídas* presenta una figura en constante conflicto, búsqueda y cambio. Su valor radica, no sólo en que forma parte del acervo literario decimonónico, sino que además es una de las pocas autobiografías escritas en México en el siglo XIX y la única que se refiere a la vida amorosa del autor. Debido a lo anterior y a la importancia de al menos comenzar el estudio de esta obra me pareció necesario abordar a Flores como prosista.

Como dije, desde el enfoque de este trabajo *Rosas caídas* se considera una autobiografía, género que causa muchos conflictos debido a su naturaleza dual, entre ficción y realidad. A partir del enfoque deconstructivista de Paul de Man se considera que la autobiografía es un proceso de escritura que tiene como finalidad la construcción de un referente, en este caso de Manuel M. Flores, construcción que se analiza a partir del *yo que narra* y del *yo narrado*, ambas categorías provenientes de la teoría de la narratividad. De esta manera, pueden observarse dos perspectivas que están en constante discordancia, una de las perspectivas trata de presentarse como el prototipo de héroe romántico y la otra que introduce acciones que lo acercan a un hombre más pragmático.

Debido al conflicto existente entre las teorías sobre la autobiografía, tomo propuestas de dos. En primer lugar la identidad de Lejeune, el texto se analiza partiendo de que es Manuel M.

Flores el autor, el narrador y el personaje de esta historia. Pero de Paul de Man es fundamental su concepto de que la autobiografía es un medio de construcción del sujeto narrativo.

Para realizar el análisis se partió de la Historia de la Literatura, que ha considerado a Manuel M. Flores como un romántico, por lo que los modelos de la mujer celestial, la mujer carnal y el héroe romántico que sirven como base para el análisis fueron establecidos con base en la anterior premisa y sirven para mostrar cómo Flores parte de ellos, pero su construcción es tan compleja que dichos modelos no se adaptan a los personajes que conforman la autobiografía del poeta.

La figura central de este trabajo es el gran poeta del romanticismo, por lo tanto, en el tercer capítulo se aclara que, a pesar de que el nombre y la organización de la historia (cada capítulo recibe el nombre de una joven) se focalizan en las mujeres, no es así en la narración, donde éstas son un medio que utiliza para poder hablar de sí mismo. También se analiza la presentación de las mujeres a partir de los modelos mencionados: mujer angelical, mujer demonio e ideal romántico, cuyas características no siempre se adaptan a las jóvenes de *Rosas caídas*.

El cuarto capítulo es el encargado de ahondar más en la figura del bardo, partiendo de las dos perspectivas presentes en la narración y confrontándolas, de tal suerte que pudiera mostrarse la complejidad del sujeto moderno.

1.1 MANUEL M. FLORES

Para el año de 1969, cuando se editó la investigación de Grace E. Weeks¹ sobre la vida de Flores, aún no se tenía certeza de su fecha de nacimiento, pero se aceptaba que había sido en 1840; sin embargo, hoy este dato ha podido ser corregido debido al gran hallazgo del acta de bautismo de Flores, en Ciudad Serdán, Puebla. Dicho documento afirma lo siguiente:

En la iglesia Parroquial de Chalchicomula a nueve de septiembre de ochocientos treinta y ocho. Yo el bachiller Don Manuel Velázquez teniente de cura, bauticé solemnemente puse óleo y crisma a Manuel María de la Luz Adriano, de un día de nacido, hijo de Don José Vicente Flores y de Doña María Dionisia Martínez, de esta cabecera fue su madrina Doña María Gertrudis López, viuda a quien advirtiera su obligación y parentesco espiritual y lo firmo.²

De esta manera, se establece que Flores nació un 8 de septiembre de 1838 en San Andrés Chalchicomula, Puebla, región en la que pasó su infancia hasta el año de 1855 cuando fue a la Ciudad de México para estudiar en el Colegio de Minería, donde sólo estuvo un año, ya que decidió regresar a San Andrés, pues sus estudios no le satisfacían.

Un año después, en 1856 regresó a México, pero ahora ingresó a la Academia de Letrán, donde empezó a ser conocido por sus compañeros debido a su carácter serio y retraído, así como por sus composiciones románticas, las cuales comenzó a publicar en algunos cuadernillos que los mismos estudiantes editaban.

En 1859 abandona la Academia y vive un periodo de extrema pobreza, carencias, excesos y enfermedad, el cual retrata en algunos de los capítulos de *Rosas caídas*, por ejemplo, en "Misericordia". En esta época es cuando sirve como escribiente en un juzgado y en la Escuela de

¹ Grace E. Weeks, *Manuel María Flores. El artista y el hombre*, México, Costa-Amic, 1969.

² Libro de bautismos de hijos legítimos número 23, volumen 4, hojas 133 frente, Parroquia de San Andrés Chalchicomula, Puebla, México. / El fragmento corresponde al Acta de bautismo que se menciona arriba y de la cual se anexa una copia al final de esta tesis. El documento fue proporcionado por la Coordinación de Bibliotecas Regionales de Ciudad Serdán Puebla.

Agricultura. Un año más tarde, según dice en la nombrada obra, Manuel Romero lo lleva a Puebla, su estancia se extiende por seis meses, durante los cuales trabaja en la redacción de un periódico y haciendo trabajos de política que no especifica.

Para 1862 vuelve a San Andrés con sus padres, pero debido a dificultades económicas, la familia tiene que trasladarse a Teziutlán, donde Flores desempeña un puesto en la Secretaría de la Jefatura Política del Distrito. En ese mismo año nace su hijo con Lavinia, como la llama en *Rosas caídas*, al cual nunca reconoció y quien murió unos meses después de su nacimiento.

En 1865 con el triunfo imperialista, Flores es señalado como republicano e intransigente, por lo que va preso al Castillo de Perote por cinco meses. Al salir, Flores marcha al destierro en Jalapa, Veracruz, donde escribe otra de sus obras en prosa *Mi destierro en Xalapa*, libro en el que, al igual que en *Rosas caídas*, narra sus experiencias amorosas en aquella tierra, concentrándose en tres mujeres: Manuela, María y La Pasionaria.

Con la restauración de la República, Flores vuelve a tomar parte en la vida política del país y en 1868 es designado Diputado por San Andrés a la Legislatura de Puebla; también trabaja en la Secretaría de Fomento e Instrucción Pública del mismo estado. En 1869, funda el periódico *El Libre Pensador*; posteriormente, se traslada a México debido a que fue nombrado miembro del Congreso de la Unión, representando a su distrito natal, ahí, publica por primera vez en *El Renacimiento* algunos poemas.

A su regreso a Puebla en 1872, fue catedrático de Literatura e Historia en la Universidad de Puebla; senador, miembro de la Junta Directiva de la Academia de Educación y Bellas Artes; y presidente honorario de la Sociedad de Profesores. En 1874 publica la primera edición de *Pasionarias*, su libro de poemas, y conoce a Rosario de la Peña en la casa del Director del Conservatorio de Música, Alfredo Bablot.

En 1876 vuelve a México al Congreso de la Unión, sin embargo, con la caída del gobierno de Lerdo de Tejada, Flores pierde su puesto y a partir de ese momento pasa por muchas penurias económicas, ya que su simpatía incondicional por el gobierno lerdistista le valió ser relegado de la administración de Díaz. Tan precaria situación imposibilita su unión matrimonial con Rosario, sumado a que la sífilis que contrajo en 1864, provocaba graves estragos en su salud.

En 1882 la ceguera que padecía se había agravado y su condición física más mermaba cada día, hasta que el 20 de mayo de 1885 murió de hidropesía; fue enterrado en el Panteón de Dolores, pero con el tiempo sus restos se perdieron. Irónicamente, la pensión mensual que el gobierno le había prometido le fue concedida el 11 de mayo del mismo año, es decir, diez días antes de su muerte. Después de su deceso, el Liceo Hidalgo le dedicó la sesión del primero de junio y Francisco Sosa pronunció un elogio al poeta.

1.2 DE LAS MANOS DEL POETA A LAS DE LA MUSA: LA HISTORIA DE UN MANUSCRITO

De acuerdo con Grace E. Weeks³, Manuel M. Flores escribió *Rosas caídas* en un periodo de aproximadamente diez años, que fue de 1864 a 1874. En el “Preámbulo” de la obra, Flores aclara que tiene veinticuatro años al comenzar a escribirla, por lo que Weeks pudo deducir que comenzó en el 64; sin embargo, con el hallazgo del acta de bautismo de Flores, que marca su nacimiento en 1838, se infiere que empezó a escribirla en 1862; asimismo, dentro del texto en algunas ocasiones menciona que abandonó la escritura por un tiempo, por lo que se evidencia que la obra no fue escrita continuamente.⁴

³ “*Rosas caídas* es un libro romántico en esencia: la íntima revelación de la vida emocional del joven poeta. Flores contaba con 24 años de edad cuando comenzó a escribir estas memorias, pero resulta evidente que no las terminó ni les dio su forma final hasta nueve o diez años más tarde, en 1873 o 1874” (G. E. Weeks, *op. cit.*, p. 20).

⁴ “Mucho tiempo ha que suspendí esta narración, porque comprendí que no podía hacerla. / Yo no puedo referir este pequeño drama de mi alma, como cualquiera otra de mis historietas de amor” (Manuel M. Flores, *Rosas caídas*,

El texto narra los episodios más importantes de la vida amorosa de Manuel M. Flores, desde su infancia hasta el año de 1874 que termina de escribir la obra. Cada capítulo recibe el nombre de una mujer, aunque hay algunos en los que menciona a más de una, pues en no pocas ocasiones sus romances eran simultáneos. Así, el orden que recibe el texto no es estrictamente cronológico; aunque sí narra su proceso de crecimiento, de la infancia a la edad adulta, el poeta casi nunca asienta fechas específicas y si se ha podido establecer una cronología ha sido gracias a la mención de algunos sucesos históricos. A lo largo del texto se pueden contar al menos cincuenta relaciones amorosas; sin embargo, destacan por su importancia algunos nombres como Estrella, María, Elvira, Jenny, Coralia, Jossy y Lavinia, las cuales serán mencionadas más a fondo en el segundo capítulo.

A pesar de que el texto fue escrito en la segunda mitad del siglo XIX no fue publicado sino hasta el año de 1953 bajo el cuidado editorial de la Dra. Margarita Quijano y la Universidad Nacional Autónoma de México, en la Imprenta Universitaria de México, dentro de la colección de Textos de Literatura Mexicana, cuya carta de presentación por parte de los editores fue la siguiente: “En esta colección irán publicados los textos más raros o menos estudiados que tengan importancia capital para el estudio de las letras mexicanas”⁵, caso preciso de esta autobiografía, obra de suma importancia para el estudio de las letras decimonónicas, pero que a la fecha no se ha estudiado a fondo.

La falta de estudios quizá se deba al retraso en la publicación de la obra, la cual permaneció decenas de años en el anonimato, primero en manos de su autor; luego en las de

México, Factoría, 2004, p. 48). En adelante citaré por esta edición y sólo especificaré entre paréntesis el número de página.

⁵ Citado por G. E. Weeks, *op. cit.*, p. 19

Rosario de la Peña y más tarde en las del presbítero José Castillo y Piña, quien dio su autorización a Margarita Quijano para publicarlo.

El recorrido del manuscrito comienza cuando Flores, a punto de morir, deja todos sus papeles a Rosario de la Peña, su gran amor y musa, quien los mantuvo bajo su resguardo por 39 años hasta antes de su propia muerte el 24 de agosto de 1924. Según testimonio de Asunción de la Peña, sobrina de Rosario, ésta:

Dos meses antes de morir, empezó a quemar papeles, a tirar flores secas, cuadernos, como escombrando su pasado para emprender un largo viaje. Sólo conservó el álbum de nácar y algunas cartas. Muchas cosas inéditas se perdieron, pero algunas quedan por allí.⁶

Entre los escritos que se conservaron está *Rosas caídas*, que estaba destinado originalmente a Juan B. Híjar y Haro, amigo del poeta a quien le escribió sus confesiones como agradecimiento a las largas pláticas que tuvieron en el cuarto de éste en la Ciudad de México. Weeks narra lo que Castillo y Piña le refirió acerca de cómo llegaron los manuscritos a sus manos. A continuación transcribo la anécdota por parecerme de gran interés:

[...] Piña me refirió el acontecimiento. Un día cuando fue a visitar a la anciana, la encontró sentada, tijera en mano, cortando y quemando una cantidad de papeles. Cuando le preguntó qué hacía ella, la musa y símbolo de toda una época pasada le contestó: / —Estoy quemando mis cosas personales, que no tienen interés para otros. / —No, Rosario, usted hace mal. Estas cosas ya no le pertenecen a usted sola; son y deben ser, desde este momento un patrimonio histórico de México, cuyas letras no deben privarse de tan preciado tesoro. En vez de destruirlo, usted tiene la obligación de conservarlo intacto para la posteridad. / —Pues bien, padre, si usted lo cree así —contestó sencillamente Rosario— voy a dejar bajo su cuidado lo que aún queda de estos papeles.⁷

Así, los manuscritos estuvieron en manos del presbítero, quien siempre estuvo convencido de que los recuerdos literarios de Rosario formaban parte del patrimonio cultural del país, por lo que escribió varios artículos de dichos documentos y dio libre acceso a los mismos, gracias a lo cual

⁶ Elvira Vargas, “Rosario de la de Acuña”, *Novedades*, México, 1958, p. 22, citado por, G. E. Weeks, *op cit.*, p. 38.

⁷ Fragmento de la entrevista que tuvo Grace E. Weeks con José Castillo y Piña el 18 de agosto de 1963. (*Ibidem*, p. 40).

Margarita Quijano pudo revisar los 32 cuadernos, entre los que se encontraba *Rosas caídas*, obra que, como ya se dijo, fue publicada en 1953.

En 1959, cuando el Dr. Castillo y Piña se encontraba ya muy enfermo, la mayor parte de su biblioteca fue adquirida por la Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística; sin embargo, los manuscritos de Flores estaban destinados a irse para Guadalajara hasta que Emilio Pérez Arcos, investigador sanandreseño y estudioso de la historia de su tierra, le pidió que en vez de mandarlos a un probable anonimato los donara para hacerlos llegar a San Andrés Chalchicomula, lugar de origen del poeta, donde éste formaba parte de los hombres distinguidos del lugar, por lo que el estudio de su obra quedaba casi garantizado.

De esta manera, los documentos fueron entregados a Emilio Pérez Arcos, quien hizo la entrega oficial a Fausto M. Ortega, gobernador del Estado de Puebla; finalmente, los papeles quedaron bajo custodia del Centro Escolar Presidente Francisco I. Madero, San Andrés Chalchicomula (hoy Ciudad Serdán, Puebla).

Desafortunadamente, de los 32 cuadernos que Quijano revisó, al Centro Escolar sólo llegaron 10, pues el resto fueron extraviados durante la enfermedad del canónigo; también se conservaron 49 cartas de Manuel para Rosario, un apunte autobiográfico del poeta, el manuscrito de *Rosas caídas* y el del Prólogo a *Pasionarias*, edición de 1882, escrito por Ignacio M. Altamirano.

Este fue el camino del manuscrito de la autobiografía del poeta, el cual Weeks describe de la siguiente manera:

El manuscrito ocupa, por las dos caras, 114 de las 290 hojas de un grueso volumen que mide 33x21 centímetros. La letra es firme, pareja, sin modificaciones apreciables —ni siquiera en el color de la tinta— entre las primeras y las últimas páginas, y los relatos que siguen uno a otro sin dejar espacio entre ellos. Casi no hay titubeos ni correcciones.⁸

⁸ *Ibidem*, p. 20

Así fue como la investigadora describió el documento que es objeto de estudio de esta tesis, cuya historia fue resumida muy brevemente, en adelante, me centraré en realizar el análisis del texto que nos muestra al Flores prosista.

2. ROSAS CAÍDAS Y LA CONSTRUCCIÓN DEL YO

2.1 LA AUTOBIOGRAFÍA Y SUS LÍMITES

La autobiografía ha sido uno de los géneros más trabajados por la crítica debido a la complejidad que ofrece su naturaleza, ya que es la narración en la cual un sujeto escribe sobre su vida o una parte de ella, por ende, uno de los puntos más discutidos y debatidos ha sido si se puede confiar en la veracidad de lo contado por el autor. Jean Philippe Miraux pone de manifiesto la «sinceridad» del autor desde su subjetividad: “La sinceridad reemplaza a la verdad; al menos, la sinceridad interior es infinitamente más confiable que la verdad racional, fría y objetiva. Se ve que los hechos no significan, objetivamente, nada; sólo significan vividos a través de la percepción del narrador-personaje que, con sinceridad, los relata”⁹. En consecuencia, todos los hechos pierden la objetividad de la realidad porque lo que realmente importa es lo que el autor percibió y cómo fue que lo vivió. Sin embargo, uno de los puntos más importantes que se ha querido aclarar es distinguir si la autobiografía puede considerarse un género ficticio o no, pues a pesar de que el texto tiene un referente real esto no es garantía de la no ficcionalidad del mismo.

Uno de los principales críticos que se ha ocupado en clasificar a la autobiografía como un género referencial es Philippe Lejeune, quien en su texto *El pacto autobiográfico*¹⁰ establece las características básicas que un texto debe poseer para pertenecer al género. En primera instancia Lejeune pronuncia su definición de autobiografía: “Relato retrospectivo en prosa que una persona real hace de su propia existencia, poniendo énfasis en su vida individual y, en particular, en la

⁹ Jean Philippe Miraux, *La autobiografía: las escrituras del yo*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2005, p. 56.

¹⁰ Jean Philippe Lejeune, “El pacto autobiográfico”, en *Suplementos Anthropos*, núm. 29, 1991, pp. 48-61.

historia de su personalidad”¹¹. A partir de lo anterior Lejeune toma en cuenta cuatro categorías diferentes:

- 1) Forma del lenguaje: a) narración; b) en prosa.
- 2) Tema tratado: vida individual, historia de una personalidad.
- 3) Situación del autor: identidad del autor (cuyo nombre reenvía a una persona real) y del narrador.
- 4) Posición del narrador: a) identidad del narrador y del personaje principal; b) perspectiva retrospectiva de la narración.

Por lo tanto, para el teórico la autobiografía sólo puede existir si cumple con todas las afirmaciones anteriores, ya que si no lo hace entonces se acerca a otros géneros de los que hablaré en el siguiente apartado.

Para Lejeune, la autobiografía sólo existe si hay una identidad entre el autor, el narrador y el personaje, manera en la que se acentúa la referencialidad del texto, el cual puede ser sometido a una verificación; así, obliga al autor a presentar los hechos como reales; en otra parte está si lo son o no, pero en el pacto se encuentra el compromiso de quien escribe de que pueda haber una comprobación. Por otra parte, se establece un pacto de referencialidad en la lectura del texto, dicho pacto, implica que el lector acepta los hechos contados como reales, por lo tanto, se establece a la vez, un contrato de lectura que junto al pacto de identidad separa a la autobiografía de la ficción, ya que aunque históricamente la narración sea del todo falsa, el contrato establecido hace que lo narrado sea escrito y leído como verdadero. De esta forma, el lector, que no conoce a la persona real, cree en su existencia y lo imagina, a partir del discurso producido por el autor.

La identidad de nombre entre autor, narrador y personaje puede ser establecida de dos maneras:

¹¹ *Ibidem*, p. 48.

1. Implícitamente: a) *empleo de títulos* en los que no hay duda acerca de que la primera persona en la cual está narrado el texto, nos remite al autor (*Autobiografía, Historia de mi vida*). b) *sección inicial del texto* en la que el narrador se compromete con el lector a comportarse como si fuera el autor, de tal manera que el lector no duda que el yo remite al nombre que figura en la portada, incluso cuando el nombre no se repita en el texto.
2. De manera patente: al nivel del nombre que se da el narrador-personaje en la narración, y que coincide con el del autor en la portada.

Sobre la línea del estudio de Lejeune se encuentra el de Kate Hamburger¹² que excluye al relato en primera persona, forma que generalmente se usa para la autobiografía, de la ficción. Para afirmar lo anterior parte del presupuesto de que hay en el sistema de la lengua “enunciados de realidad” y “enunciados ficcionales”, y puesto que el relato en primera persona remite a un sujeto de la enunciación que lo asume como suyo y garantiza la ocurrencia del hecho narrado, sale completamente de la ficción. No obstante, Hamburger admite que existen diversas construcciones ficticias en primera persona, por lo cual dice que en realidad se trata de una forma mixta o especial dado que se comporta como un enunciado de realidad fingido.

Contrarias a las teorías anteriores surgen las propuestas de teóricos deconstructivistas que colocan al género como algo ficticio; por ejemplo, Paul de Man, quien propone que la autobiografía no puede ser vista como la reproducción de la realidad vivida por alguien, sino como la construcción que el yo hace de sí mismo, es decir, de su identidad. Por el momento, no ahondaré más en el tema porque es objeto de exposición del siguiente apartado.

¹² Kate Hamburger, *Logique der Dichtung*, citado por José M. Pozuelo en *De la autobiografía. Teoría y estilos*, Barcelona, Crítica, 2006, pp. 25-26.

Pero además de la discusión en torno a la naturaleza ficticia de la autobiografía también se ha tratado de separarla de ciertos géneros vecinos de los que no es fácil aislarla; a continuación trataré de exponer la diferencia entre ésta y aquéllos, siempre tomando en cuenta el texto que es objeto de estudio de este trabajo.

2.1.1. EL ESTUDIO DE MANUEL M. FLORES Y *ROSAS CAÍDAS*

Manuel M. Flores ha sido considerado el gran poeta erótico del romanticismo mexicano, aunque haya quienes sean sus detractores, como es el caso de Carlos González Peña, quien dice de su obra: “Cierto que este género de poesía blanda y lasciva acaba por hostigarnos, y que el predominio de semejante nota insistente resta variedad de sentimiento y emoción a la obra de *Pasionarias*”¹³. No obstante, la posición que ha gozado Flores dentro del panorama de las letras mexicanas ha sido favorable, aunque su obra haya sido poco trabajada.

Si los estudios de *Pasionarias* y toda su poesía, que cuentan con más de siglo y medio de haber sido publicadas, han sido pocos, los de su prosa son aún menos, en el caso de *Rosas caídas*, quizá pueda argüirse el hecho de que el texto no fue publicado sino hasta 1953 por la Universidad Nacional Autónoma de México, o sea, 68 años después de la muerte de su autor. El más reciente trabajo que toma en cuenta la obra prosística del poblano es la tesis de maestría de Patricia Reguera¹⁴; sin embargo, el trabajo no se centra en *Rosas caídas*, sino más bien en hacer una comparación temática entre la poesía y la prosa del escritor.

Ante este panorama pienso que es prudente, en primer término, establecer que *Rosas caídas* es una autobiografía, para dicha tarea expondré en los dos siguientes puntos las razones por las

¹³ Carlos González Peña, *Historia de la literatura mexicana: desde los orígenes hasta nuestros días*, 5ª. ed., México, Porrúa, 1954, p. 305.

¹⁴ Patricia Reguera, *La dicotomía de la imagen de la mujer en la poesía y la prosa de Manuel M. Flores*, Tesis de Maestría, UNAM, 2007.

cuales argumento que el texto de Flores no forma parte ni del diario íntimo ni de las memorias, como se ha llegado a decir en algunas ocasiones.

2.1.2 ROSAS CAÍDAS Y EL DIARIO ÍNTIMO

Georges May¹⁵ problematiza el tema de los géneros y hace ver que éstos nunca son categorías absolutas ya que los textos no se ajustan siempre a un modelo, sino que de pronto hay solapamientos y entrecruzamientos. En el caso de la autobiografía, que es el tema principal de su estudio, muestra cómo a veces ésta puede mezclarse con el diario y viceversa. Sin embargo, existe una característica que separa a dichos géneros.

La primera de ellas es la perspectiva temporal desde la cual escribe el autor. Para Lejeune, uno de los requisitos para que un texto sea considerado autobiografía es que esté fundamentalmente narrado desde una perspectiva retrospectiva.¹⁶ En el diario la escritura se da en un momento más inmediato con respecto a la experiencia; en cambio, en la autobiografía, la anotación de lo vivido puede ocurrir tiempo después, como es el caso de *Rosas caídas*. Lo anterior es significativo debido a que en la autobiografía el autor tiene la posibilidad de escoger qué fue lo realmente importante en su vida como para ser contado, además, puede modificar la opinión de aquello por lo que pasó, dado que lo ve a la luz de sucesivas experiencias. Por su parte, la inmediatez del diario íntimo, permite la precisión, no obstante, también podría presentar una imagen confusa debido a que ha sido formada sólo con la primera impresión. Además, en la autobiografía, el paso del tiempo le permite al escritor escoger una parte de su vida o varios momentos de ella que fueron significativos.

¹⁵ Georges May, *La autobiografía*, México, FCE, 1982, pp.178-183.

¹⁶ Philippe Lejeune, *art. cit.*, p. 48.

En el año de 1946 se publica el estudio de Margarita Quijano,¹⁷ que recoge y ordena la obra del poeta poblano, y que además, se ocupa de buscar relaciones entre vida y obra. En este libro es la primera ocasión que salen a la luz fragmentos de *Rosas caídas*, pues Quijano logra conseguir el manuscrito, que estaba en posesión del presbítero José Castillo y Piña, y reproduce ciertos pasajes de la obra.

En dicho estudio Quijano llama al texto “diario”, primer nombre que se le da, pues es la primera ocasión que alguien aparte del autor, de Rosario de la Peña y de José Castillo puede leerlo. Llamar a *Rosas caídas* “diario” no es la manera más precisa de nombrarla, sin embargo, el estudio de Quijano no está dedicado exclusivamente a dicha obra y el aspecto que se trata de ésta es la relación que establece con la vida del autor, que pareciera ser lo único que le da un valor al texto, pues cuando hace una comparación de Flores con Bécquer concluye que la prosa del español es muy superior a la del mexicano: “Además es superiorísimo Gustavo Adolfo Bécquer en prosa; sus deliciosas leyendas son incomparables con la producción en prosa de Flores, en la que abundan expresiones familiares. Lo mejor de éste, en prosa, de la que se habla en capítulo especial, es su epistolario”¹⁸. No puede hacerse una comparación con dos obras tan distintas; las *Leyendas* pertenecen a un género diferente a *Rosas caídas*, por lo tanto su forma, su construcción y su finalidad también son otras; son dos textos pensados de diferente forma, por ejemplo, las *Leyendas* fueron escritas para ser publicadas y *Rosas caídas* no.

Desde el “Preámbulo”, Flores advierte que su narración está escrita en forma retrospectiva:

Y desde la cumbre de los veinticuatro años, sumergí mi pensamiento en esa senda ya caminada de la vida que se llama pasado. / Paseé mi corazón por el lejano horizonte de sus recuerdos. / Y entre las horas sombrías encontré los instantes de luz, las memorias

¹⁷ Margarita Quijano, *Manuel M. Flores. Su vida y su obra*, México, UNAM, 1946.

¹⁸ *Ibidem*, p. 79.

gratas del alma, como sobre la tierra oscura, al caer la tarde, esparcidas de trecho en trecho las rosas blancas o rojas. / Y me incliné a mi pasado, y recogí con cariño los recuerdos gratos de mi alma (p.4)

Por otra parte, *Rosas caídas* no puede ser un diario dado que la obra no fue escrita de manera continua, ni inmediatamente después de las experiencias de Flores; según Grace E. Weeks,¹⁹ comenzó a escribirla cuando tenía 24 años, es decir, en 1864²⁰ y terminó su labor aproximadamente entre 1873 y 1874.

Como puede verse, por la temporalidad no inmediata el escritor tiene la oportunidad de llevar a cabo esa reflexión propia de la autobiografía, lo cual le permite escoger un tema relevante a lo largo de su vida, las mujeres: “Pero yo no he tenido o no he apreciado otros triunfos ni otros goces (si así pueden llegarse estos nada que llegarás a leer) que los del amor. Ningún otro suceso ha coronado mis ambiciones de otro género” (p. 5). Por lo tanto, existe una selección de episodios de toda una vida, cosa que no sucedería en un diario; además, el autor ordena sus experiencias amorosas y las separa en capítulos distintos aunque en ocasiones éstas ocurrieran al mismo tiempo.

En conclusión, *Rosas caídas* es una autobiografía y no un diario porque el autor escribe tiempo después de haber vivido sus experiencias amorosas, es decir, se aleja de la inmediatez, además, hace una selección temática: lo amoroso; y lo ordena.

2.1.3 ROSAS CAÍDAS Y LAS MEMORIAS

Las memorias son otro género en el que se ha encasillado a *Rosas caídas*, no obstante, cabe aclarar que aunque la línea que separa ambos géneros es delgada, sí existe, tal como lo hace ver

¹⁹ Acerca de la fecha y forma de publicación de *Rosas caídas* vid. apartado 1.2 DE LAS MANOS DEL POETA A LAS DE LA MUSA: LA HISTORIA DE UN MANUSCRITO, en la presente tesis.

²⁰ La prueba de la fecha en que comenzó a escribir el texto está en la cita anterior que hago, refiriéndome al “Preámbulo”.

May²¹, quien hace un recorrido por la inserción de los dos términos en el lenguaje, siendo “memorias” el primero en ganar su lugar, por lo que durante mucho tiempo ésta era la única manera de nombrar textos de diversa índole. En un principio, las memorias englobaban al concepto de autobiografía, hasta que en el año de 1866 se da la primera distinción en el Larousse del siglo XIX, donde ya existe una separación que se basa en el hecho de que la autobiografía se centra más en la historia personal del individuo: “[...] a la larga se adoptó el hábito de dar el nombre de autobiografía a esas memorias que se parecen mucho más a los hombres que las hicieron que a los acontecimientos en los que éstos se mezclaron.”²² No obstante, pasó mucho tiempo antes de que se diera una completa aceptación del término, pues aún en el siglo XIX, después de que ya se habían establecido los dos conceptos, siguen apareciendo autobiografías bajo el nombre de memorias.

Actualmente, la anterior definición sigue funcionando, entonces, la autobiografía se centra en el individualismo y los hechos interiores de la vida del autor y las memorias en los hechos exteriores, es decir, en su vida enmarcada en una situación colectiva. Además se agrega la condición de que el escritor haya participado en dicha situación.

En el año de 1986 María Guadalupe Rosales Muñoz²³ presenta su tesis de licenciatura que tampoco tiene como objetivo hacer un estudio a fondo de *Rosas caídas*, sino más bien una comparación del romanticismo presente en la obra completa de Flores respecto de las características del movimiento literario europeo y, finalmente, lo que la tesista busca es establecer semejanzas, es decir, apegar al canon europeo al poeta mexicano. En este sentido, se afirma que entre los antecedentes europeos de *Rosas caídas* está “*Werther* de Goethe y todas las novelas

²¹ Georges May, *op. cit.*, pp. 137-151.

²² *Grand Dictionnaire Universel du XIX Siècle*, t. I, 1866, p. 979, citado por G. May, *op. cit.*, p.139.

²³ María Guadalupe Rosales, *Manuel María Flores y el romanticismo*, Tesis de Licenciatura, UNAM, 1986.

confesionales que de ella se derivan”.²⁴ De acuerdo con Lejeune, Werther formaría parte de la “novela autobiográfica”, ya que no se establece el pacto de identidad: autor-narrador-personaje, sino que la semejanza entre la historia del personaje y la del autor, la establece el lector a partir de otros textos, o incluso, información extratextual.²⁵ De esta manera, aunque ambos textos están escritos en forma autobiográfica, *Rosas caídas* es una autobiografía y *Werther* una novela autobiográfica.

Además, en dicha tesis, nuevamente, se buscan relaciones entre la vida y la obra del poeta y se intenta descifrar quiénes fueron en la realidad algunas de las mujeres de las que habla.

Por otra parte, se encuentra la más reciente tesis sobre el poeta mexicano, me refiero a la de Patricia Reguera, donde el análisis que se lleva a cabo es temático y pretende demostrar que el tratamiento sobre la mujer cambia dependiendo de la forma del texto, pues si es poesía Flores presenta a la mujer como un ser más idealizado, pero si es prosa describe a la mujer real de carne y hueso con todos sus defectos posibles, como es el caso de *Rosas caídas*. La autora sabe de la existencia de poemas que son excepción a la regla, como “Orgía” y “Horas negras”, no obstante, dice que aunque es verdad que con ellos se rompa la regla, en su mayoría la propuesta se cumple.

Aunque, como puede verse, el trabajo no es exclusivamente sobre la autobiografía del poeta, Reguera le dedica un apartado que titula “Las memorias como clave de una poética” donde argumenta que *Rosas caídas* pertenece al género de las memorias.

En un principio las características que expone son muy similares a las que hasta ahora se han señalado como propias de la autobiografía; dice que fueron escritas en primera persona, después de sucedidos los hechos y mantienen un orden cronológico. No obstante, la gran diferencia que

²⁴ *Idem.*

²⁵ Philippe Lejeune, *art. cit.*, pp. 47-61.

Lejeune establece entre ambos géneros es que la autobiografía se centra en la vida individual (personalidad) del sujeto, mientras que las memorias lo enmarcan en la historia social o política.²⁶

La tesista afirma que el autor debe haber sido testigo o actor de dramas colectivos y menciona la Segunda Intervención Francesa de la que Flores fue contemporáneo. Efectivamente, la característica corresponde al género de las memorias, sin embargo, la justificación en el texto de Flores no es igualmente válida, pues aunque el poeta haya vivido en ese tiempo, él no participó activamente en la lucha y el hecho histórico merece una mención en su obra debido a un conflicto que tuvo con un general francés, pero la guerra no ocupa un espacio en el texto.

También menciona que no interviene el ánimo del que escribe, sin embargo, en el “Preámbulo”, el mismo Flores dice:

Y aquí he escrito según he sentido, conforme a la situación del momento en que mi corazón se ha encontrado. Cuanto voy a decir es la verdad: mi alma será ingenua y mi palabra sincera, por más efímeras y contradictorias que a veces parezcan mis impresiones. Las páginas íntimas no son más que el reflejo del hombre interior, y del hombre exterior [...] (pp. 7-8).

En un escrito que habla de la individualidad es imposible que no intervengan los sentimientos del autor, por lo tanto, este principio que colocaba a *Rosas caídas* como memorias no es del todo válido.

Reguera coincide en que la finalidad de Flores en *Rosas caídas* es hablar de él mismo: “A Flores no le interesa mostrar el mundo político, su intención se centra en la narración de lo personal, por eso escoge las memorias [...]”²⁷ No obstante, desde la definición establecida en este trabajo *Rosas caídas* no puede clasificarse en el género de las memorias dado que la historia se centra en la individualidad del poeta y sus relaciones con las mujeres quienes han sido

²⁶ *Ibidem*, p. 48.

²⁷ Patricia Reguera, *op. cit.*, p. 48.

importantes en su vida, y no su participación dentro de algún hecho histórico, que aunque sí menciona, no llega a ser importante por sí mismo.

2.2 LA AUTOBIOGRAFÍA: MEDIO PARA LA CONSTRUCCIÓN DE UNA IDENTIDAD

Mientras que Lejeune veía en la autobiografía un género referencial, otros críticos, como Paul de Man, advierten que el género se convierte en un espacio para la construcción de la identidad del sujeto narrativo, lo que significa que no existe ningún referente, ya que éste intentará apenas descifrarse por medio de la escritura. Por lo tanto, el estudio de la narración autobiográfica ya no se centra en la relación existente entre ésta y los hechos históricos o la realidad, “sino en la relación entre ese texto narrativo y su sujeto, relación compleja de autodefinición y autoconstrucción narrativa”.²⁸ Así, el papel del lector, como comenta Ángel Loureiro,²⁹ deja de ser el de un mero “comprobador” de la fidelidad de los datos proporcionados por el autor, para convertirse en receptor de la “interpretación” de la vida del mismo, es decir, un intérprete.

Darío Villanueva concluye que el género autobiográfico posee una virtualidad creativa, más que referencial, en tanto que es un instrumento fundamental para la construcción de la identidad del yo y no para una reproducción de éste, de tal manera que “la autobiografía como género literario posee una virtualidad creativa, más que referencial. Virtualidad de *poiesis* antes que de *mimesis*. Es, por ello, un instrumento fundamental no tanto para la reproducción cuanto para una verdadera *construcción* de la identidad del yo”.³⁰

El crítico deconstructivista Paul de Man ha formulado su teoría acerca de la construcción del yo autobiográfico y se ha posicionado en contra de las teorías que, como la de Lejeune,

²⁸ José María Pozuelo, *De la autobiografía. Teoría y estilos*, Barcelona, Crítica, 2006, p. 31.

²⁹ Ángel Loureiro, “Direcciones en la teoría de la autobiografía”, en *Escritura autobiográfica. Actas del II Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria y Teatral*, Madrid, Visor Libros, 1992, pp. 33-46.

³⁰ Darío Villanueva, *El polen de las ideas*, Barcelona, PPU, 1991, p.108.

promueven la no ficcionalidad del género. De Man afirma que la ficcionalidad es inherente a esa construcción ya que la base referencial del texto ha sido formada por la retoricidad del lenguaje. En “Autobiography as De-facement”³¹, el teórico dice que de la misma manera en que se afirma que la vida del escritor produce la autobiografía, él se permite declarar que más bien la creación del proyecto autobiográfico es lo que determina la vida, es decir, que todo lo que el autor escriba de sí mismo está condicionado por los recursos de su medio. Por lo tanto, el proceso de escritura se convierte en un proceso de construcción o figuración y de desfiguración. Como se puede observar, la propuesta de De Man plantea que es el texto el que termina creando y construyendo un referente.

De Man propone que la figura retórica de la autobiografía es la prosopopeya (figura que permite atribuir cualidades humanas a las cosas inanimadas o abstractas, por ejemplo, el lenguaje), en este caso la prosopopeya (autobiografía) aporta una voz (texto) al sujeto de la escritura, quien no posee una identidad, sino que es un ente informe que utiliza la escritura para poder construirse, sin embargo, al llevar a cabo el movimiento autobiográfico lo informe se desfigura pues no mantiene una relación de correspondencia con lo formado, sino que ha pasado por un proceso de desfiguración. En la medida en que el lenguaje no es la cosa, sino la representación de ésta, el lector nunca tendrá acceso a la cosa (sujeto) como tal, sino a la representación que éste hace de sí mismo mediante la escritura autobiográfica. De Man realiza su argumentación partiendo de los *Ensayos sobre epitafios* de Wordsworth, donde los epitafios le dan voz a los muertos como la autobiografía a lo informe y concluye que: “‘Representar [a los muertos] como si hablasen desde su lápida’ se denuncia como una ‘tierna ficción’, una ‘interposición brumosa [que] une armoniosamente dos mundos, el de los vivos y el de los

³¹ Paul de Man, *La retórica del romanticismo*, Madrid, Akal, 2007, p.148.

muerdos...’, todo lo que, en otras palabras, se propuso lograr la temática y estilística del tema autobiográfico”.³²

A pesar de los años de esfuerzo dedicados al estudio de la autobiografía parece que es imposible deslindar a este género de su naturaleza, ya sea ficcional, o real. *Rosas caídas* es el ejemplo de dicha paradoja, por una parte, existen elementos que parecen comprobar la veracidad de los nombres y hechos citados por Flores, muestra de ello es la forma de publicación del escrito, que, como ya se dijo, nunca salió a la luz mientras el autor y las mujeres que él menciona estuvieron vivos, muy probablemente porque en una sociedad tan pequeña, como lo era la de mitad de siglo en la que Flores se desenvolvía, era probable que sus miembros reconocieran a las mujeres, solteras y casadas, con quienes el poeta sostuvo romances. No fue sino hasta el año de 1953 cuando Margarita Quijano logra publicar el escrito, es decir, 68 años después de la muerte del autor. Por otra parte, existen motivos en el texto, que por su naturaleza metafórica, hacen dudar de su fidelidad, y parecen ser adaptaciones que Flores hizo para poder escribir, es decir, sucede lo que Gérard Genette llama *concomitance* que son ajustes que el escritor realiza para producir la metáfora.³³ En el caso de Flores, este recurso es utilizado para darle nombre al texto; en el “Preámbulo”, el poeta comienza con la narración de un paseo por los alrededores de la ciudad de México, donde, de pronto, se encuentra en un sendero de rosas rojas y blancas, a las que, sin darse cuenta, ha pisoteado. En la metáfora establecida por el poeta el sendero equivale a la vida pasada y las rosas a los recuerdos de las alegrías no valoradas en su momento³⁴:

³² Paul de Man, *op. cit.*, p. 155.

³³ Gérard Genette, *Figures III*, París, Editions du Seuil, 1972, p. 50 citado por Paul de Man, *op. cit.*, p. 148.

³⁴ “La iconografía eclesiástica hizo de la rosa la reina de las flores como símbolo de la reina del cielo María y de la virginidad; sólo a las vírgenes se les permitía en la Edad Media llevar coronas de rosas, y a la Virgen se le solía representar en la rosaada” (Hans Biederman, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Paidós, 1993, p. 403). De esta manera, las rosas también hacen referencia a las jóvenes con las cuales Flores se relacionó y cayeron al otorgarle su virginidad.

Y entre las horas sombrías encontré los instantes de luz, las memorias gratas al alma, como sobre la tierra oscura, al caer la tarde, esparcidas de trecho en trecho las rosas blancas o rojas. / Y me incliné a mi pasado, y recogí con cariño los recuerdos gratos del alma. / Y a ti, Juan, que eres mi hermano de corazón, que comprendes cómo y por qué se escriben estas puerilidades de hombre, a ti ofrezco las Rosas caídas, los deshojados recuerdos de mis amores... acaso conserven todavía algo del perfume de la juventud, de la fragancia primaveral de la senda en que nacieron (p. 4).

El relato de Flores e incluso la construcción que hace de sí mismo muestran la dualidad inherente a la autobiografía, lo cual se mostrará en el siguiente capítulo, donde es posible ver cómo el poeta se encuentra entre un mundo de ficción y la realidad, entre mujeres fatales o frágiles que más bien son mujeres casadas o doncellas enamoradas³⁵.

³⁵ Entre los hechos que se presentan como datos que fueron reales están los que forman parte del capítulo titulado "Miseria" (pp. 111-115), en el que se describen las carencias que sufrió en el año de 1860, fecha de la nota de diario en la están los recuerdos de la tristeza y soledad que sufrió cuando estaba desempleado, hambriento y solo en la ciudad. Este es un capítulo que muestra otras facetas de Flores, no sólo como un conquistador, sino también como un hombre con problemas y padecimientos.

3. DE LA DICOTOMÍA FEMENINA EN MANUEL M. FLORES

3.1 EL CONTEXTO HISTÓRICO COMO EXPLICACIÓN DE UNA DUALIDAD

Hay estudios en los que se pone de manifiesto que una de las causas principales para que la dicotomía mujer fatal/mujer frágil se estableciera y prevaleciera por varias décadas de finales del siglo XIX y principios del XX fue el contexto histórico y el papel de las mujeres en la sociedad.³⁶

A partir de la segunda mitad del siglo XVIII en Francia comenzaron a establecerse discusiones acerca de los derechos de la mujer; algunos pensadores, como Montesquieu, defendían la idea de que la integración de la mujer a la vida social era un gran paso hacia el progreso tan anhelado y buscado en el Siglo de las Luces. Sin embargo, otros, como Rousseau, negaban la importancia de la mujer en cualquier ámbito que no fuera el hogar, donde ésta desarrollaría su único y más importante trabajo en la vida, ser buena madre y esposa.³⁷

A pesar de los inconvenientes, en esas décadas la participación femenina en la política y la literatura incrementó; no obstante, después de la Revolución Francesa los intentos por hacer cambios radicales en la situación jurídica, social, política y económica femenina se vieron frenados ante un nuevo endurecimiento con respecto a las concesiones otorgadas a las mujeres.

Tiempo después, hacia finales del siglo XIX, la industrialización y urbanización provocaron varias transformaciones, entre éstas la introducción de la mujer en el ámbito laboral, ahora ellas también se desarrollaban en las fábricas como obreras y, por lo tanto, ingresaban a la vida pública.

³⁶ Dentro de estudios se encuentran *Los hijos de Cibeles* de José Ricardo Cháves y *Las hijas de Lilith* de Erika Bornay.

³⁷ José Ricardo Cháves, *Los hijos se Cibeles. Cultura y sexualidad en la literatura de fin del siglo XIX*, México, UNAM, 2007, pp. 38 y 39.

Que la tipología de la *femme fragile* y la *femme fatale* pudiera establecerse en la literatura se explica por la situación de las mujeres en esta parte de la historia, cuando cada vez adquirían mayor autonomía y participación de la vida social, lo cual produjo un cambio en la relación de los sexos, dando lugar a una “masculinización” de la mujer quien cada vez se aleja más de su imagen pasiva de madre y cuidadora de sus hijos. En cambio, el varón se “feminiza”, pues es el burgués dedicado a las labores burocráticas que ya no exigen la arquetípica fuerza del guerrero o cazador. Entonces, los hombres, al notar el alejamiento de las mujeres de los moldes convencionales, se sienten amenazados y sus temores se manifiestan en la imaginaria artística finisecular, en la que las mujeres fatales, crueles y despiadadas encuentran un lugar propicio para permanecer. La mujer fatal es pues producto de una visión misógina, que refleja una angustia, y que le confiere poderes sociales a la mujer, que en la realidad no posee.³⁸

Por otra parte, la *femme fragile* refuerza la idea de la mujer pura y pasiva que se encuentra en la casa cuidando de su familia; ella es la única con un valor moral y espiritual elevado, representa el interior burgués, en contraposición con el exterior, donde se encuentra la fuerza destructiva del mundo moderno.

3.2 EL ROMANTICISMO Y LA DUALIDAD MUJER CARNAL/MUJER CELESTIAL

Mario Praz señala que siempre han existido mujeres fatales tanto en la literatura como en los mitos porque éstos, al reflejar de alguna manera aspectos de la realidad muestran que nunca han faltado ejemplos de la femineidad prepotente y cruel.³⁹ Sin embargo, es el Romanticismo el que toma el modelo en su afán por reproducir ciertas características de la edad isabelina; no obstante, en la primera mitad del siglo no existe un tipo de *femme fatale* totalmente configurado como el

³⁸ *Ibidem*, pp. 38-43.

³⁹ Mario Praz, *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*, Monte Ávila, Venezuela, 1969, p. 209.

del héroe byroniano y es hasta la segunda mitad del XIX que la mujer fatal cobra auge en el Decadentismo.

Desde el Romanticismo se había establecido en la literatura una dicotomía femenina: por una parte, la mujer carnal, cruel, altiva que lleva a la destrucción a los hombres; y por otra, la mujer celestial, pura y virginal que, en cambio, es llevada a la perdición por amar a algún hombre. Además, en la poética romántica se encontraba una tercera figura: el ideal, que para los románticos era la imagen incorpórea, perfecta, y por lo tanto, inalcanzable, pues no se encontraba en los límites de la realidad sino que se forjaba en la imaginación y el sueño del ideal romántico.

Como señala Praz, desde el Romanticismo podemos rastrear mujeres con un tinte demoníaco, sin embargo, hay un elemento muy importante que marca la diferencia entre una mujer carnal del Romanticismo y una *femme fatale* del Modernismo, y es el destino que le corresponde a cada una. Aunque ambas son crueles, altivas, maliciosas y buscan la perdición del hombre, objetivo que siempre logran, el final que les corresponde es muy diferente.

En el Romanticismo, las mujeres crueles siempre sufrían, morían o tenían un final terrible después de haber llevado a cabo su plan maligno, es decir, cuando el hombre que las amaba había muerto o enloquecido, quedado en la ruina, etcétera, recibían un castigo por sus malas acciones y debido a esto no resultaban completamente triunfantes. Por ejemplo, en la novela *Sidonia von Bork*, escrita por el romántico alemán Wilhem Meinhold y publicada en el año de 1847, Sidonia, la protagonista, es una joven noble de Pomerania y una de sus más grandes cualidades es la belleza; para lograr todos sus cometidos, esta mujer es capaz de destruir a cualquiera que interfiera en sus planes, como lo hace con los duques de Pomerania a quienes hechiza,

provocándoles la esterilidad. Sin embargo, recibe el castigo que merece y muere en la hoguera, como una bruja, a los ochenta años.⁴⁰

Otro ejemplo es la protagonista de “El monte de las ánimas”, relato que pertenece a las *Leyendas* de Gustavo Adolfo Bécquer;⁴¹ Beatriz es una joven hermosa de ojos azules y carácter altivo y manipulador, su primo Alonso está enamorado de ella y ésta le pide que vaya al monte en la noche para recuperar una banda azul que perdió, el joven se muestra renuente pues tiene miedo, pero ella logra convencerlo con sus artimañas. En la noche, mientras Beatriz duerme, escucha el crujir de la madera y el viento, al amanecer ve la banda que Alonso fue a buscar pero ensangrentada; debido a la impresión y la culpa, Beatriz enloquece. Como puede verse también en este caso la mujer cruel recibe su castigo por haber utilizado el amor que su primo sentía por ella.

En cambio, las mujeres fatales pertenecientes al Modernismo nunca reciben un castigo por sus acciones, por el contrario, siempre consiguen lo que quieren y los únicos afectados son los hombres a los que conducen a la perdición. Uno de los ejemplos más significativos o quizá el más prototípico de la literatura mexicana es el de Elena Rivas, la protagonista de *Salamandra*, novela de Efrén Rebolledo⁴². En dicha novela, Elena Rivas provoca que Eugenio León, un poeta enamorado de ella, se suicide con la cabellera que ella le había dado para que llevara a cabo su más bella obra de arte; a pesar de que Elena es la responsable de la muerte de Eugenio, está satisfecha y no siente ninguna culpa por lo que hizo, mucho menos recibe un castigo.

⁴⁰ Cf. Mario Praz, *op. cit.*, p. 232.

⁴¹ La leyenda “El monte de las ánimas” fue publicada por primera vez el 7 de noviembre de 1861 en el *El Contemporáneo*, periódico en el que Bécquer colaboró durante varios años. Después de la muerte del poeta, su amigo y colega, Ramón Rodríguez Correa publica por primera vez su obra reunida en el año de 1871 (cf. José B. Moleón, *Leyendas*, Madrid, Akal, 1992, pp. 56 y 35).

⁴² Efrén Rebolledo, *Salamandra*, México, Talleres Gráficos del Gobierno, 1919.

La niña Chole de la *Sonata de estío*⁴³ de Valle Inclán es otro ejemplo de *femme fatale*, su belleza exótica y su carácter fuerte, cruel, lujurioso (incluso cometió incesto), la posicionan como la encarnación del mal “pues lo mismo se acuesta con su padre que con Bradomín en una iglesia, o lanza a los hombres a los tiburones”.⁴⁴ Pero al finalizar la novela ninguno de sus malos actos es castigado, por el contrario, termina en una posición cómoda, rodeada de sirvientes y al lado de su amante, el marqués de Bradomín.

Por lo tanto, aunque la mujer carnal del Romanticismo y la *femme fatale* del Modernismo son hermosas, pasionales, crueles y demoniacas, las primeras reciben un castigo por sus malos actos y las segundas siempre consiguen lo que quieren sin consecuencias negativas.

Por otro lado está la figura de la mujer pura y celestial, muy semejante tanto para el Romanticismo como para la literatura de fin de siglo. La mujer celestial del Romanticismo es la negación de la carne, la sensualidad y el placer, pues representa la pureza y la castidad, es como una virgen capaz de hacer cualquier sacrificio para salvar al hombre que ama. Por lo regular es ella quien termina mal debido al amor y devoción que siente por un hombre; el ejemplo prototípico es la Ofelia de Shakespeare en *Hamlet*, ella enloquece y muere en la orilla del río, ahogada. Dicha imagen fue representada por John Everett Millais⁴⁵ y es uno de los ejemplos más utilizados cuando se trata de definir a una mujer celestial. Cabe mencionar que Millais es uno de los representantes más importantes de la pintura prerrafaelita, la cual se divide en dos etapas: la primera, que dibuja a la mujer celestial del Romanticismo, y una segunda, bajo la tutela de Dante Gabriel Rossetti, que se concentra en la figura de la *femme fatale*. La Hermandad Prerrafaelita fue fundada en Inglaterra en 1848 por un grupo de siete jóvenes, entre los que destacan William

⁴³ Ramón del Valle Inclán, *Sonata de estío*, Madrid, Imprenta de Antonio Marzo, 1903.

⁴⁴ Citado por José Ricardo Chaves, *op. cit.*, p. 106.

⁴⁵ John Everett Millais, *Ophelia* (1851- 1852), Tate Gallery, Londres.

Holman Hunt, John Everett Millais y Dante Gabriel Rossetti. La hermandad buscaba que su obra fuera una guía para la consecución de una vida virtuosa y cristiana y se basaba en un academicismo medieval. Por lo tanto, es comprensible que la figura privilegiada de representación fuera la mujer virgen, blanca, pura y poseedora de una belleza enferma.⁴⁶

En la literatura mexicana se encuentra como ejemplo de esta mujer frágil la protagonista de *El filibustero*⁴⁷, doña Concepción Suárez, una mujer pura, bella y enfermiza, quien se enamora de Diego el mulato, sin saber que es un pirata y el asesino de su primo, que, a su vez, estaba enamorado de ella; cuando Conchita se entera de la verdad, enloquece y termina su vida vagando. Por lo tanto, la causa de todos sus males es el profundo amor que siente hacia Diego.

En las *Leyendas* de Bécquer, Margarita, la protagonista de “La promesa”,⁴⁸ también es una mujer que muere por culpa de su amado, el Conde de Gómara, quien la engaña y la deshona.

Las diferencias que se establecen entre la mujer celestial y la *femme fragile* son muy pocas, las dos son mujeres pasivas, virginales y enfermizas, sujetas a la protección y control de un hombre.

Como se ha dicho, en el Romanticismo existía una tercera figura y ésta correspondía a la imagen del ideal, es decir, al de una mujer pura y virginal pero en su grado máximo y por lo tanto, se convertía en algo inaccesible para cualquier hombre terrenal. La más clara imagen que puede presentarse es “El rayo de luna” de Gustavo Adolfo Bécquer,⁴⁹ donde Manrique, el protagonista de esta leyenda, ve todas las noches la sombra de una mujer que él cree es perfecta, tanto física como espiritualmente, y un día, cuando decide ir tras ella, descubre que la imagen de

⁴⁶ Erika Bornay, *Las hijas de Lilith*, 2ª ed., Madrid, Cátedra, 1995, pp. 96 y 97.

⁴⁷ *El filibustero* de Justo Sierra O'Reilly se publicó por entregas en el periódico, editado por él mismo, *El Museo Yucateco* durante el año de 1841 (Antonio Castro Leal, “Prólogo” a *La hija del judío*, 3ª ed., México, Porrúa, 2008, p. XXII).

⁴⁸ “La promesa” (1863).

⁴⁹ “El rayo de luna” apareció en dos partes los días 12 y 13 de febrero de 1862 en *El Contemporáneo* (cf. José B. Moleón, *op. cit.*, p. 58).

la que estaba enamorado no era sino un rayo de la Luna. En conclusión, la imagen del ideal romántico es inaccesible y no existe en esta realidad precisamente porque es un ideal, es decir, la mayor perfección del amor.

3.3 LA MUJER CARNAL-FATAL DE FLORES

Es importante tomar en cuenta que si bien es cierto que Manuel M. Flores es un escritor romántico, también lo es que su obra se produce en un periodo en el que el Romanticismo comienza con un cambio o, como Montserrat Galí lo llama, un “deslizamiento” hacia el eclecticismo de fin de siglo,⁵⁰ lo cual se refleja en la construcción que hace, tanto de las mujeres directamente, como de él; en el primer caso la mayoría de las veces encontramos mujeres mitad ángel-mitad demonio, como se verá en el presente capítulo; y en el segundo caso, nos encontramos con un sujeto en conflicto y en constante cambio, como se verá en el tercer capítulo. Para efectos de este trabajo, me abocaré a analizar las características que comparten la mujer carnal del Romanticismo y la imagen posterior de la mujer fatal para fundirlas en un modelo, sólo al final de este apartado expondré los rasgos que se agregaron a la figura de la *femme fatale* para llevar a cabo el análisis de una de las mujeres más importantes de *Rosas caídas*, Jossy.

El modelo de la mujer fatal representa la sexualidad y la carne, ofrece el placer a los hombres y es justo por este medio que logra atraparlos y llevarlos a la perdición, este último es su único fin, ya que es cruel y perversa. Posee una belleza tentadora que provoca lujuria e induce al hombre a cometer actos reprobables contra los demás e incluso contra él mismo, es decir, lo conduce a un estado de locura, hace que pierda la razón y vuelva a la animalidad, motivado por la sexualidad tentadora de la mujer. De esta forma, el personaje, está cargado de una serie de

⁵⁰ Montserrat Galí Boadella, *Historias del bello sexo. La introducción del Romanticismo en México*, México, UNAM, 2002, p. 499.

atributos que no cambiarán a lo largo del desarrollo del texto literario, es decir, no presentará una evolución psicológica y todos sus actos son esperados y previsibles.⁵¹

3.3.1 LUCÍA Y LA FATAL SALOMÉ

Lucía es la primera mujer de las que aparecen en *Rosas caídas* que es descrita fuera del plano de la idealidad, como sucede en el caso de Estrella: “La amaba, si no mejor, sí con más fuego que a Estela. / Mis impresiones comenzaban a abandonar la esfera celestial del idealismo, y a tomar algo de aire terrenal” (p. 22). Este aire mundano que comienza a formar parte de las impresiones de Flores permite realizar un análisis de Lucía para mostrar qué rasgos de mujer carnal puede haber en ella.

De esta forma, Lucía ya no es vista sólo como un ente inmaterial e ideal, se menciona un elemento muy importante que aparece en la configuración de la mujer fatal, el baile.⁵² En este episodio, correspondiente a Lucía, Flores le pone atención a diversas actividades, una de ellas es el baile: “Recuerdo que bailaba, y que mis ojos no podían separarse de aquella figura esbelta, ligera, armoniosa que parecía producida, brotada de la misma música, como la ola de la espuma. Recuerdo que me veía, y que su mirada me llenaba de turbación y felicidad” (p. 23). La descripción se centra en el cuerpo de Lucía; sin embargo, no se hace exaltando su sexualidad o erotismo, solamente se habla de la armonía de los movimientos, es decir, no se muestra al baile como un arma poderosa de la cual Lucía se vale para provocar a Flores; si bien él hace explícita

⁵¹ J. R. Chaves, *op. cit.*, p. 54

⁵² Dicha actividad se unió a la caracterización del modelo femenino que se analiza aquí, principalmente evocando la imagen de Salomé, una de las grandes figuras de la imaginería artística finisecular. Salomé, la princesa hija de Herodías, logra por medio de su baile que su padrastro, Herodes Antipas, ordene la decapitación de Juan Bautista. La cabeza del Bautista es entregada en una bandeja de plata a la satisfecha y maléfica princesa. Como puede verse, el baile es el instrumento que Salomé utiliza para lograr su cometido, es decir, el baile muestra el poder de la sexualidad.

la turbación que le provoca, es por él mismo, no porque la mujer lo haga para incitar su deseo; por otra parte, lo que turba a Flores no es el baile, sino la mirada de la mujer.

Por lo tanto, aunque Lucía sea vista desde un plano mundano y físico no representa de ninguna manera la imagen de la mujer carnal. Es evidente que el baile no representa lo mismo en este pasaje de *Rosas caídas* que lo que representaba en modelo de la *femme fatale*, aquí adquiere una importancia mínima y nunca se exalta la sensualidad de las formas o los movimientos de la mujer.

3.3.2 JULIA Y LA FIGURA DE LA PROSTITUTA

La prostituta es la imagen de la carne y el deseo, su cuerpo es lo que la caracteriza y le da un poder sobre el hombre que acude a ella por sus servicios. En *Rosas caídas*, Julia es la prostituta con la que Flores inicia su vida sexual cuando estudiaba en el Colegio de Minería; era un joven inexperto y es Julia quien toma la iniciativa para realizar el acto sexual por el que le habían pagado; esta independencia y el poder del cual es poseedora la colocan en una posición de superioridad frente al poeta: “Era muy bonita; pero me daba no sé qué temor su belleza; tenía un aire resuelto, unos ojos lindos y negros pero audaces; una boca de granada pero burlona. Se me había sentado en el borde de la cama: Yo permanecía en pie. Tomóme de las manos, me sentó en sus piernas y me besó la boca” (p. 40).

Julia es la morena con boca de fuego que además posee el poder que otorga la sexualidad a la mujer fatal, ella está consciente de esto y lo demuestra con una sonrisa burlona; sin embargo, esto no es suficiente para que pertenezca al modelo de la *femme fatale*, en primer lugar porque Flores no se enamora de ella, y en segundo lugar porque Julia tampoco es la maldad encarnada en un cuerpo femenino, simplemente está cumpliendo con un trabajo.

3.3.3 PEPA Y LA ALTIVEZ DE LA MUJER FATAL

Podría decirse que, tanto física como psicológicamente, Pepa es el claro ejemplo de la mujer fatal, sin embargo, hay algo que la excluye totalmente de esta posición como se verá adelante. Lo primero que se dice de ella es realmente significativo para las descripciones sucesivas: “Pepa era lo que la dalia roja al lirio blanco” (p. 103). Por una parte se encuentra el color blanco que representa la pureza y castidad de la mujer ideal y perfecta; y por otro, está el color rojo que siempre remite a la pasión y la carnalidad de la mujer fatal, Flores posiciona a Pepa desde un principio en el segundo grupo, pues por medio de esta analogía lo que hace es resumir toda la carga simbólica de la flor roja y atribuírsela a Pepa.

Después Flores presenta la siguiente descripción:

Era morena alta y robusta; de pelo negro y quebrado, de cejas a pincel, de ojos pardos resueltos, casi insolentes; de nariz aguileña, de labios de cereza gruesos y desdeñosos, y dientes indianos; rostro oval, cabeza erguida y busto ancho, redondo y lascivo. La cintura torneada y flexible parecía tener la ondulación de la serpiente sobre la cadera redonda y movable. Y su pierna de esas cuyo modelo no se encuentra sino bajo la enagua de castor de nuestras beldades de pueblo [...] (p. 103).

En cuanto al físico, una mujer fatal casi siempre es morena o pelirroja, tiene ojos negros o verdes, una mirada profunda y seductora, labios carnosos y rojos, además, su cuerpo es muy importante ya que desborda sensualidad, sus formas son perfectas y abundantes, en suma, logran provocar el deseo y la lujuria de un hombre.

En la descripción de Pepa están presentes todos los atributos de una *femme fatale*, se encuentra el exotismo de la mujer morena, tiene el cabello negro que se opone a la mujer rubia celestial; por otra parte, sus labios son sensuales, rojos y carnosos, además reciben un adjetivo que califica el carácter de Pepa pues son “desdeñosos”, y el desdén y la altivez son dos características fundamentales de la mujer carnal, ya que demuestran su crueldad e inmutabilidad

ante el deseo que provoca en los hombres. Además, sus ojos sirven para reforzar lo anterior ya que son “resueltos” e “insolentes” lo cual es signo de audacia y soberbia.

Por otra parte, está presente el cuerpo de Pepa, cuando se habla de su cintura se le compara con una serpiente y hay que recordar que la serpiente siempre acompaña la figura de Eva, la imagen prototípica de la mujer que tienta al hombre, incluso la serpiente misma es la tentación, que en la comparación de Flores está representada por la cintura de esta mujer.

Todo parece indicar que Pepa es la representación de la mujer fatal para Flores, sin embargo, unas líneas más adelante se descubre que esto no es posible ya que, a pesar de su belleza tentadora, no logra enamorar al poeta y mucho menos se comporta cruel y altiva frente a él; por el contrario, ella se enamora. El amor es un sentimiento imposible de encontrar en la mujer fatal que representa la maldad y la crueldad gratuita, por lo tanto, Pepa no podría formar parte de la categoría de la *femme fatale*, porque, además de enamorarse, según lo que se dice de ella, nunca tiene la intención perversa de llevar a Flores a la perdición.

Por último, una *femme fatale* siempre se coloca en una posición superior a la de su amante; es decir, ella es la que tiene el poder en la relación y el hombre sólo actúa en función de sus deseos. En el caso de Flores, es él quien tiene el dominio: “[...] y si ella era mi amante yo no lo era de ella, ni le dije nunca que la amaba. En cuanto al placer, le tenía sin necesidad de cubrirla con una hipocresía de amor” (p. 104). Si Flores no está enamorado de ella y sólo la usa por un momento para obtener placer, entonces no es el desafortunado hombre que cae ante las redes de la crueldad femenina, pues sólo la toma como un pasatiempo, lo cual se pone en evidencia cuando la abandona sin ninguna explicación y no vuelve a verla nunca.

Como puede observarse Pepa posee las características físicas que la acercarán al prototipo de la mujer fatal, sin embargo, es una mujer que siente y ama, en consecuencia, no es esta figura fría y demoniaca que los escritores decimonónicos retrataron.

3.3.4 ELEONORA... SÓLO FUE UN SUEÑO...

Eleonora es una imagen que se hace presente en *Rosas caídas* y digo imagen porque eso es, es una alucinación resultado del alcohol y el cansancio que sufre el poeta una noche. Eleonora es una tentación que atormenta el sueño de Flores y en sus palabras: “La sonrisa de Eleonora era la sonrisa de Eva, la sonrisa de la perdición” (p. 108). Como dije anteriormente Eva es uno de los personajes que representan en no pocas ocasiones a la mujer carnal que conduce al hombre al infortunio. Por lo tanto, la caracterización que se espera de Eleonora es la de una mujer enteramente sexual y de una belleza arrebatadora, no obstante, se muestra una dualidad: “Eleonora era la virgen de las voluptuosidades inefables” (p.108.) Dualidad que es contradictoria si se mira desde el espectro de la *femme fragile* vs la *femme fatale*, pues sus atributos nunca pueden mezclarse y justo eso es lo que hace Flores. Lo anterior muestra que Flores no está presentando modelos literarios, sino que manifiesta una confusión al enfrentarse a la realidad, en la que esta concepción maniquea no opera de la forma en la que lo hace en el mundo de la ficción. A pesar de que Eleonora pertenece a esta ficción es como un reflejo de los conflictos que rondan la mente del poeta, tal como se verá en el siguiente capítulo.

3.3.5 JOSSY Y LOS FANTASMAS MASCULINOS

Jossy es otra de las mujeres de Flores y en su imagen se encuentran muchos de los rasgos que caracterizan el prototipo de la *femme fatale* ya totalmente configurado hacia la segunda mitad del

siglo XIX. En primer lugar, posee el rasgo exótico que tanto adoraban los escritores decimonónicos y que representa un imán para el hombre, quien se siente sorprendido ante la belleza de lo desconocido: “Nombre exótico entre nuestros nombres vulgares, persona exótica también en nuestra sociedad de T.” (p. 162). La posesión de un rasgo especial es una de las armas con las que cuenta la mujer fatal, pues gracias a ese halo de misterio que la rodea logra seducir al hombre hasta tenerlo en sus manos.

Por otra parte, Jossy es una mujer completamente moderna, recibió una educación liberal y en el extranjero, ha viajado, es inteligente e incluso independiente:

Era extranjera, si no por nacimiento, sí por sus circunstancias personales; por el talento y la gracia de su conversación amena, erudita y chispeante de malicia. Había viajado con su marido allende el mar, y había aprovechado sus viajes. Llevaba un nombre ilustre por su padre, uno de nuestros reformistas prominentes, el cual la había educado enteramente conforme a sus ideas, que se levantaba y mucho sobre el nivel de la vulgaridad. Tenía en su mirada, en su palabra, en sus modales algo de resuelto y varonil que perjudicaba acaso a su carácter de mujer (p. 163).

Todos los rasgos que se concentran en la anterior descripción de esta mujer la colocan en una posición de poder, misma que, en el principio de este capítulo se dijo, motivó la construcción del modelo de la *femme fatale*, debido al miedo del hombre de que la mujer se “masculinice” y se coloque en el mismo lugar que él y no como su subordinada. Flores hace explícita esta masculinización de Jossy y la coloca en un lugar superior; la descripción que se presenta, a excepción de que no se ahonda en su aspecto físico, se parece en gran medida a la que Efrén Rebolledo realiza en *Salamandra* de Elena Rivas, la figura prototípica de la *femme fatale* del siglo XIX mexicano; ambas son mujeres inteligentes, independientes y educadas. Y todo lo anterior provoca miedo en el hombre que se siente amenazado ante el poder que este tipo de mujer puede ejercer sobre él: “Jossy comprendía que yo la esquivaba por temor a su superioridad [...]” (p.163); “Temía yo ser el juguete de aquella mujer que no atraía a sí sino por capricho, y a

quien yo no amaba... ni deseaba” (p. 166). En esta última cita se ponen de manifiesto dos elementos fundamentales; uno es el temor que el poeta siente ante la imponente figura de Jossy, y el otro es que a pesar de que Jossy posee todas las características de la mujer fatal, esto no quiere decir que Flores esté enloquecido por ella, como sí le ocurre a Eugenio León, protagonista de *Salamandra*, es decir, aunque se sienta amenazado, él todavía tiene el control de sí mismo y lo que siente por ella. Jossy, al contrario de Flores, sí se enamora, otro motivo para que no pueda ser considerada una *femme fatale* que, como ya dije, jamás podrá enamorarse.

Como puede verse, en las descripciones que hace Flores de las mujeres que desfilaron a lo largo de su vida de pronto se cuelan rasgos que distinguen a los dos modelos femeninos decimonónicos, sin embargo, nunca escribe personajes con características inamovibles, a lo largo de *Rosas caídas* no hay una mujer fatal, cruel, fría y calculadora que lleve a la perdición al poeta, sino mujeres hermosas que a veces pueden ser desdeñosas y altivas pero no demoniacas y perversas, es decir, se acercan más a una descripción de una mujer real que a un personaje literario prototípico.

3.4 LA MUJER CELESTIAL Y EL IDEAL ROMÁNTICO DE MANUEL M. FLORES

En el Romanticismo, la figura que se opone a la mujer carnal es la mujer celestial, pura virginal y sacrificada, que a su vez, es muy parecida a la *femme fragile* finisecular, pues ambas son desprovistas de la sexualidad característica de la *femme fatale*. Por el contrario, son dotadas de una belleza ideal, etérea, angelical y tierna. Además, ambas proceden del mismo modelo: la mujer pintada por la hermandad prerrafaelista: “Belleza, bondad y pureza se entrelazan para conformar el tipo de la *femme fragile*, que tuvo su origen en los prerrafaelistas ingleses de

mediados de siglo, muy en consonancia, por otra parte, con el culto burgués a la monja doméstica.”⁵³

La mujer celestial siempre se entrega por completo al hombre que ama, lo cuida e intenta proteger su amor, a pesar de que éste se convierta en su ruina. El desenlace de estos personajes es en la mayoría de las ocasiones trágico, desde la vergüenza social o pérdida de la honra hasta la muerte, todo debido a la traición del hombre amado.

Esta figura representa el ángel del hogar, es decir, la mujer pasiva, sumisa, sacrificada y consagrada al cuidado de su familia, tal y como se educaba a las señoritas decimonónicas, pues la instrucción que recibían siempre estaba en función de su papel como madres y esposas. Al respecto, Montserrat Galí cita este comentario de José Joaquín Pesado titulado “Consejos a las señoritas”:

[...] las madres forman por lo común el corazón de los hijos, y éstos conservan para toda su vida las impresiones de virtud y de orden de que reciben en su niñez. Si á todos los maridos tocase una buena esposa, y á todos los hombres una buena madre, las casas serían felices, las familias dichosas, los hombres en mayor edad arreglados, y la sociedad excelente. ¡Oh mujeres, conoced vuestra misión en el mundo, y haced buen uso de ella!⁵⁴

Como puede verse, el amor de la mujer celestial es siempre puro y sacrificado; por otra parte, su belleza no radica en la perfección de las formas, sino en la perfección de su alma virginal, la cual se refleja en su físico.

3.4.1 ESTRELLA, EL IDEAL SOÑADO

Estrella es la mujer con la que Flores abre *Rosas caídas*, es el primer amor de su niñez, el cual se encuentra lejos de sus últimas confesiones, en las que lo que se privilegia es la pasión y el deseo

⁵³ J. R. Chaves, *op. cit.*, p. 56.

⁵⁴ José Joaquín Pesado, “Consejos a las señoritas”, en *El Presente Amistoso* (segunda edición), 1851, p. 17, citado por M. Galí Boadella, *op. cit.*, p. 151-152.

carnal; Estrella ni siquiera se manifiesta como una mujer, sino como una ilusión. Esta figura representa el ideal romántico, es decir, la imagen incorpórea de la perfección e inalcanzable en un plano mundano, era la “mujer espíritu” de la que habla Lily Litvak.⁵⁵ La inmaterialidad de Estrella se pone de manifiesto desde el comienzo del pasaje:

No trataré de pintártela. Porque mi pluma estropearía esa imagen de luz que está en mi alma. Porque necesitaría para ello un pincel ideal. Porque no se retrata el perfume, la armonía, ni la sonrisa que arroja al labio un pensamiento divino al cruzar por la mente, ni la ráfaga de luz, ni la estrofa que bulle aún informe, pero luminosa, musical, alada en la fantasía del poeta. / Y todo eso era Estrella para mí. / Himno, perfume, armonía, blancura, iluminación (pp. 9-10).

Lo que sucede en el párrafo anterior es la desmaterialización de Estrella, pues el mismo poeta declara su incapacidad para describir los rasgos físicos de la joven, que en realidad ni siquiera son importantes, pues no son éstos los que provocan la atracción, sino que es justamente su ausencia la que valida este amor trascendental.

A pesar de lo anterior, unas líneas más adelante Flores describe algunos rasgos físicos de Estrella como el cabello: “el viento estremecía los luengos rizos de su cabellera negra y brillante” (p.12), y los ojos: “Sus grandes ojos, negros y melancólicos, brillaban con una mirada dulce e inefable” (p.11). Vale la pena observar que Estrella es morena, al igual que la mujer fatal, no obstante, está más cerca de la mujer celestial, que la mayoría de las veces es una rubia de ojos azules.

Pese a la discordancia de la representación, se muestran otras características que la ubican dentro de dicho modelo. En primer lugar, la piel: “su palidez estaba ligeramente sonrosada” (p. 12), ya que uno de los atributos más típicos de la *femme fragile* es la palidez de su tez:

De acuerdo con la literatura romántica el tipo preferido era la mujer alta y esbelta, por no decir lánguida y ojerosa. Es decir, la mujer enferma o que pudiera parecerlo. El motivo se

⁵⁵ Lily Litvak, *Erotismo fin de siglo*, Barcelona, Antoni Bosch, 1979, p. 44.

nos antoja bastante lógico: se trata de una mujer espiritual, presta a abandonar este mundo terrenal y reunirse con los ángeles.⁵⁶

Además los adjetivos que hacen referencia a su virginidad, inocencia y castidad son recurrentes a lo largo de la narración: “la imagen de la virgen del primer amor”, “su rostro angélico”, “frente divina” y “perfil virginal”. Los anteriores ejemplos muestran que para Flores Estrella pertenecía a otro plano que no era el terrenal, sino que se acercaba más a la inmaterialidad de lo divino.

Estrella se presenta como un recuerdo lejano y perfecto, ya que pertenece a la primera etapa de la vida del bardo; además, fue una presencia efímera y quedó en la mente del escritor sólo como una ilusión, pues no sabe a dónde fue ni qué sucedió con ella, es decir, exactamente lo que pasa siempre con este ideal romántico, que solamente se manifiesta una vez, aunque con eso basta para dejar una huella imborrable; y es precisamente esa fugacidad la que permite que el recuerdo permanezca puro e inmutable para el resto de la vida del romántico: “Surgió en el sereno azul, radió purísima un momento y se perdió después. / ¿De dónde venía? ¿A dónde ha ido? ¿Qué ha sido de ella?.../ Esta ignorancia de su procedencia y su posterior destino la han revestido de un prestigio ideal y poético en mis recuerdos” (p. 14). Las anteriores líneas muestran cómo el ideal se descubre como algo inasible, que se ve una vez en la vida y luego desaparece, dejando sólo la impresión del momento.

La reducida caracterización física que se otorga Estrella no corresponde totalmente con el prototipo físico de la *femme fragile*, ya que es morena, tono de cabello que está emparentado con la sexualidad de la *femme fatale*, no obstante, es claro que en este apartado de la autobiografía se dibuja a una joven más próxima al prototipo del ideal romántico, pues es poseedora de una belleza virginal, casi etérea, inalcanzable para Flores y, además, su origen y destino representan un misterio para el poeta.

⁵⁶ M. G., *op. cit.*, p. 224.

3.4.2 MARÍA O LA IMPOSIBILIDAD DE LA MUJER IDEAL

A la figura de María le corresponde uno de los capítulos más extensos dentro de la autobiografía del poeta, lo que parece demostrar que fue una de las mujeres más importantes en su vida amorosa. “Mucho tiempo ha que suspendí aquí esta narración, porque comprendí que no podía hacerla. / Yo no puedo referir este pequeño drama de mi alma, como cualquiera otra de mis historietas de amor”. María es especial porque el poeta cree haber encontrado en ella el ideal anhelado. Flores se vale de diversos recursos para crear la imagen de María a semejanza de una *femme fragile*, uno de ellos es la constante referencia a elementos divinos, el más importante, quizá, se sitúa al comienzo de la descripción: “María era tan hermosa que la llamaban en mi valle la *Virgen de Murillo*” (p.47). El mote otorgado a la joven sintetiza todas las características que se requieren para pertenecer al modelo mencionado, es evidente que la belleza de María no es carnal, sino más etérea y espiritual; como dice José Ricardo Chaves, el ícono religioso refuerza la atribución de rasgos celestiales.⁵⁷

Otro de los recursos que Flores utiliza para caracterizar a María como una mujer celestial es la comparación. Dicha comparación se establece entre María y la Beatriz de Dante: “Allí en un espacio etéreo y luminoso, *creatura bella, bianco vestita*⁵⁸, inefable Beatriz de mi pensamiento, envuelta en el ópalo blanco de la Luna, está María” (p. 50), palabras que corresponden a la *Divina comedia*. La semejanza entre ambas mujeres es muy importante para la caracterización de María como mujer frágil ya que la musa del poeta italiano fue una de las principales imágenes que se tomaron como modelo de este prototipo, por ejemplo en la primera etapa de Rossetti, cuando se dedica a pintar la pureza y virginidad femeninas. En estos inicios, el prerrafaelismo

⁵⁷ José Ricardo Chaves, *op. cit.*, p. 35.

⁵⁸ “A noi veniva la creatura bella, / bianco vestita e ne la faccia quale / par tremolando mattutina stella” (Dante Alighieri, *The Divine Comedy: Volume 2: Purgatorio*, italian text with english translation and comment by John D. Sinclair, Canto XII, vv. 86-88.)

estaba sumamente influido por el *Quattrocento* sienés y florentino, y la figura de Beatriz se destaca por ser una de las más representadas por el pincel de Rossetti.⁵⁹ Por lo tanto, la referencia a la que alude el poeta es muy significativa ya que le atribuye a María toda la espiritualidad y pureza que fueron distintivas de la etérea Beatriz.

Además de las referencias hacia la castidad de María, Flores hace hincapié en que el amor sentido por ambos es un amor celestial: “En aquel amor de niño, en aquel momento angélico en que me fue revelada mi alma por la mediación de esta mujer, hay algo de tan íntimamente celestial, que por más que ella no haya sido digna de ser amada, en mi amor no hay vergüenza” (p. 48). Hay dos puntos importantes que destacar de la anterior cita, el primero es la declaración de un amor puro que no se basa en la belleza física, sino en la unión de sus almas: “Desde el primer momento mi alma fue a la suya, y la suya vino a la mía [...]” (p. 47); el vínculo es totalmente espiritual, lo que otorga la trascendencia a este amor. El segundo punto, y que rompe con todo lo que antes se ha establecido, es el abandono de la amante. María deja a Flores y con ello transgrede la unión celestial; es decir, ella no es la pareja ideal que el poeta ha estado buscando, pues una mujer frágil jamás abandonaría al hombre que ama, como se ha visto, prefiere cualquier final, por trágico que sea, antes que dejar a su amado. Quizá físicamente la descripción de María la aproxime a la idealizada mujer celestial, sin embargo, sus acciones están muy lejos de lo que se espera de esta figura.

⁵⁹ Erika Bornay, *op. cit.*, p. 129. // Entre las obras de Rossetti que retoman la imagen de Beatriz se encuentran las siguientes: *Dante's Dream at the Time of the Death of Beatrice*, 1856, Tate Britain, Londres; *Salutatio Beatricis*, 1859, National Gallery of Canada y *Beata Beatrix*, 1863, Tate Britain, Londres.

3. 4.3 LUCILA, LA NIÑA MUERTA

Lucila es el nombre del personaje de “El castillo de Montsabrey” relato escrito por Sandeau⁶⁰, acompañado del grabado de Tony Johannot,⁶¹ donde Lucila es representada como una “niña muerta, tendida sobre su lecho virginal, cuyas cortinas sombrean su frente ceñida de rosas [...]. Hay como el reflejo de una luz apacible en su rostro pálido; algo como una sonrisa olvidada en sus labios” (p. 55). Flores utiliza el modelo de la mujer muerta, que se articula con el de la mujer celestial, dado que ya no pertenece a este mundo, sino que se encuentra en un estado que supera la materialidad y se relaciona completamente con la espiritualidad. Es importante resaltar que la muerte es el elemento más importante de toda la descripción, pues los restantes están en función de ella.

Dado que la muerte es lo que distingue a la Lucila de Sandeau, es lógico pensar que también a la del bardo; sin embargo, Flores afirma que la muchacha poseía: “El mismo perfil virginal, correcto y melancólico. Solamente que los ojos de mi vecina no tenían nada de muertos” (p. 55). Lo anterior deja fuera de la idealidad a la joven, porque se pierde la espiritualidad y el halo de misterio que envuelven y conectan la imagen de la muerta con la esfera celestial. Por otra parte, es claro que lo que motiva la comparación es simplemente la apariencia virginal de ambas doncellas. Sin embargo, la Lucila de Flores no se iguala con el personaje literario, ya que en primer lugar está casada y por ende ya no es dueña de la castidad admirada en el modelo de la *femme fragile*.

⁶⁰ Jules Sandeau fue un escritor francés (1811-1883). Conoció a la baronesa Duevant, también llamada George Sand, en Nohant; ella abandonó a su esposo y se fue a vivir con él. Comenzaron su camino literario en conjunto, escribieron el cuento “Primera actriz” y la novela *Rose et Blanche*, bajo el seudónimo Jules Sand. Después de su separación Sandeau continuó escribiendo y de su obra destacan *Mariana* y *Le docteur Herbeau*. Realizó dos trabajos en coautoría: *Mademoiselle de Kérouare* al lado de Arsène Houssaye y *El yerno del señor Poirier* con Émile Auguier (Valentino Bompiani, *Diccionario de escritores de todos los tiempos*, t. IV, Barcelona, Hora, 1988, p. 2478).

⁶¹ El relato y el grabado aparecieron en *El Museo de las Familias*, revista editada en Barcelona, según referencia del mismo Flores. Desafortunadamente no existen copias de dicha publicación en México, por lo que me fue imposible encontrar la referencia exacta.

El capítulo es revelador ya que se observa cómo Flores utiliza modelos literarios para describir la belleza de las mujeres que conocía; Lucila recibe este nombre debido a la semejanza con la protagonista de “El castillo de Montsabrey”; no obstante, las mujeres descritas por el poeta no son completamente un reflejo de los personajes, la joven que conoció es bella y luce tan virginal como Lucila, empero, la semejanza no es total ya que la primera está casada.

3.4.4 JENNY FRENTE A LA ROMÁNTICA OFELIA

La figura de Jenny es una de las más contradictorias a lo largo de *Rosas caídas*, por una parte es la mujer perdidamente enamorada del poeta, tal como una *femme fragile*, pero por otra, posee toda la pasión y sensualidad de una *femme fatale*, como se muestra en la siguiente descripción:

Así estaba Jenny. Los mismos brazos mórbidos y desnudos, levantados sobre la cabeza, arreglando el cabello negro y opulento. La espalda, el cuello y el seno apenas cubierto por una camisa blanquísima desbordándose del estrecho corsé. El vestido a media pierna...una pierna torneada, fina, robusta, indescriptible... cubierta con una media muy blanca, y el botín perfecto y nuevo. Estaba bella como la misma voluptuosidad (p. 86).

El episodio sucede cuando Jenny decide medirse un vestido que usó durante su niñez y Flores llega de improviso a la habitación, quedando al descubierto la bella figura de la amada. Ante aquel cuadro el poeta pinta el hermoso cuerpo de Jenny, pero no como lo había hecho con Lola⁶² la pálida, en cuya descripción no pone énfasis en la sexualidad de la prostituta, por el contrario, todo el párrafo se concentra en las formas y el placer que experimenta el bardo al poder observarlas e incluso hasta imaginar la textura: “brazos mórbidos”. La belleza de Jenny estriba en su cuerpo; en todo el capítulo ésta es la única descripción de la joven, en una ocasión se hace mención de sus ojos negros, sin embargo, no es tan relevante como el párrafo citado, en el cual

⁶² Acerca de Lola la pálida *vid.* el apartado 2.4.5 LOLA LA PÁLIDA Y LA CONTRADICCIÓN DE UNA FIGURA, en la presente tesis.

no se le otorga ninguna importancia a la mirada, el color de la piel u otros elementos no físicos, como se hace con las mujeres celestiales.

A pesar de que la caracterización física, Jenny se acerca en mayor medida al modelo de la mujer demoniaca, su comportamiento la sitúa en el otro extremo. En primer lugar, la entrega de la mujer corresponde con la concepción del amor celestial, pues ella es inocente, enamorada y débil, por lo que sucumbe ante las proposiciones masculinas:

Es muy raro que se pinte a un personaje femenino perverso por naturaleza [...]. Ahora el discurso es otro, la mujer es débil, ilusa y enamorada. La perfidia del hombre es quien la pierde. Pero no por ello desaparece la dualidad: o se es madona o se es prostituta.⁶³

Ella es virtuosa, pero el hombre, con toda premeditación, provoca su caída; Jenny se rehúsa a sostener relaciones sexuales con Flores, sin embargo él no se conforma ante la negativa:

[...] y me ofrecí que Jenny vendría a entregarse sin resistencia alguna. / Y desde aquella noche procuré envolver a Jenny en un torbellino de fuego y pasión. Hacerla vivir en una atmósfera de palabras embriagadoras, de locas caricias, de besos nupciales; y esto sin descanso, sin tregua, hasta que fatigada, vencida, fascinada, ocultando en mi pecho su frente encendida, llegó el instante en que me dijo: / —Toma mi voluntad, toma mi vida...yo no soy más que tu esclava...¡Quiero ser tuya! (p. 87)

La joven se enamora a tal grado del poeta, que le entrega junto con su virginidad, su honra. En un primer momento, Jenny puede emparentarse con el prototipo de la sufriente Ofelia, ya que tiene que padecer las consecuencias de amar, es abandonada por su amante y debe enfrentarse sola a la vergüenza. Sin embargo, esta situación no llega al extremo que suele representarse en la literatura, donde, comúnmente, la virgen seducida enloquece y muere, como en el caso de Ofelia, o es despreciada por la sociedad, es decir, su final es, invariablemente, trágico. En este caso, después de un tiempo de sufrimiento, la joven recupera su honra y obtiene una cómoda posición social ya que se casa con un buen hombre y tiene hijos, incluso es feliz: “Tengo mis hijos, creo que soy feliz... Ya ve usted que Dios no sólo me ha perdonado, sino que hasta me ha bendecido”

⁶³ Montserrat Galí, *op. cit.*, p. 441.

(p. 97). En cambio, el poeta es quien se siente devastado: “Y yo... yo no tengo más que los amargos hijos de mis obras: el hastío, la negrura, la soledad inmensa de mi alma, la nostalgia incurable de la vida” (p. 97). A pesar de la falta de Jenny, el amor que le profesaba al bardo no la lleva a la ruina, en cambio, parece que Flores es el que paga con soledad y nostalgia el hecho de haberla dañado en el pasado.

En conclusión, Jenny podría representar el prototipo de la mujer frágil y celestial dado que se enamora perdidamente de Flores y se entrega a él para complacerlo sin pensar en las consecuencias catastróficas que aquello podría ocasionarle. No obstante, su figura no corresponde con la inmaterialidad del ideal soñado, por el contrario, concuerda más con la sensualidad de la mujer fatal; además, no le ocurre un final trágico. Por lo tanto, esta doncella no pertenece a ninguno de los dos modelos literarios, a pesar de que puede presentar ciertas coincidencias con ambos.

3.4.5 LOLA LA PÁLIDA Y LA CONTRADICCIÓN DE UNA FIGURA

Como ya se mencionó en el apartado 2.2.3, la sexualidad es una característica inherente a la prostituta, pues es por medio de su cuerpo que logra la sobrevivencia, por tanto, dicha figura está manchada, invariablemente, de excesos, vicios y orgía. Además, en el Romanticismo “el hombre raras veces tiene una opinión equilibrada y ecuánime de la mujer. O bien se inclina por el modelo de la madona o por el de la prostituta”⁶⁴. Sin embargo, en los recuerdos de Flores, Lola la pálida, prostituta que conoce en una casa de citas, es una excepción; desde el comienzo de la narración la joven es descrita como una “rosa blanca” (p. 99) y más adelante como “una azucena que empieza a marchitarse” (p. 99), ambas flores representan la pureza y la castidad de una doncella,

⁶⁴ Monsterrat Galí, *op. cit.*, p. 438.

características que parecería imposible descubrir en alguien cuya forma de vida es la prostitución. A pesar de esto, el poeta muestra a Lola como una víctima de la pobreza y el hambre, carencias que la obligaron a vender dicha castidad, sin que por esto merezca ser juzgada. Durante el siglo XIX, era común culpar a la “naturaleza femenina” como lo que orillaba a las mujeres al vicio, es decir, era una propensión genética que podía hacerse presente en cualquier momento. Sobre todo, si no se contaba con una familia y una educación adecuadas que alejaran a las jóvenes del mal camino. Incluso en la literatura se muestra que cualquiera era susceptible de ser víctima de los libertinos, pero más lo eran las desprotegidas tanto económica, como moralmente, es decir, la pobre, la sirvienta o la huérfana.⁶⁵ Así es como el poeta presenta a Dolores, una joven desamparada que no es totalmente culpable de su destino.

Por otra parte, la descripción física de Lola corresponde con el modelo de la mujer celestial:

Y no era esa belleza grosera y sensual que atrae al hombre gastado. / No; eran esas formas esbeltas, puras, llenas y a la vez delicadas que encierran no sé qué de ideal. Esa belleza física y sin embargo aérea, flotante, espiritual con que revestimos a los ángeles del cielo cristiano y a las vírgenes sin nombre de nuestro sueño (p. 100).

Aunque Lola representa el placer y la voluptuosidad, su cuerpo y carácter no sostienen una correspondencia con ello, ya que se encuentran en el otro extremo, es decir, la virginidad y la pureza del alma se ven reflejadas en su apariencia, en consecuencia, la figura de Lola no es la de cualquier prostituta, sino la de una mujer atormentada por el lugar que ocupa en el mundo ya que no tuvo la opción de elegir.

A pesar de que Flores utiliza los rasgos de la mujer celestial, es imposible considerar a Lola como una más en el catálogo de estos personajes literarios debido a que es de suma

⁶⁵ Fernanda Núñez Becerra, *La prostitución y su representación en la Ciudad de México (Siglo XIX)*, México, Gedisa, 2002, p. 53.

importancia la conservación de la virginidad y la virtud en dichos personajes. Si bien se muestra a la joven como una víctima de las circunstancias, eso no quita que se esté transgrediendo la principal característica de una *femme fragile*: su inmaterialidad, es decir, la completa negación del cuerpo. Por otra parte, nunca se menciona que Lola se enamore de algún hombre, lo cual es otro rasgo indispensable en el prototipo.

3.5 ROSAS CAÍDAS Y LA INEXISTENTE DICOTOMÍA

Como se explicó en el primer apartado del presente capítulo, es probable que los modelos de la mujer fatal y la mujer frágil hayan surgido debido a las condiciones históricas, pues a partir del Siglo de las Luces, la mujer comienza a jugar un papel más importante en la sociedad, principalmente en los rubros económico e intelectual. Sin embargo, las jóvenes que Flores describe en *Rosas caídas* no son este tipo de mujeres independientes, que toman sus propias decisiones y se han emancipado de la sociedad patriarcal decimonónica. Por el contrario, todas, a excepción de las dos prostitutas, están dentro del orden social, sólo son de dos tipos: casadas o doncellas, y si las unas cometen adulterio y las otras le entregan su virginidad, no son decisiones premeditadas, sino que están motivadas por el proceso de seducción, cuyo agente fue el mismo Flores. Por lo tanto, no son mujeres crueles con el poder de decisión para llevarlo a la ruina ni tampoco mujeres puras que sufren eternamente por el amor que sienten.

Manuel M. Flores está lejos de representar de forma maniquea a las mujeres, así como muestra a una prostituta pura y celestial, vacía de toda carga sexual, Lola la pálida; también a una joven virgen y virtuosa, pero con la figura de una bacante, Jenny. En todo el catálogo de las mujeres que desfilaron en su vida no hay una sola que sea carnal y demoniaca y lo lleve a la perdición, ni siquiera la audaz e inteligente Jossy. Tampoco una mujer celestial, libre de toda

mundanidad, que se pierda por el amor que le entregó, Jenny, la más cercana a ello, se casa y consigue una buena posición.

A lo largo de todas las descripciones se observa que Estrella es la única mujer a la que Flores describe como un modelo literario, en este caso, el ideal, ya que es descrita desde la perspectiva de la niñez, en adelante, las demás siempre están en un constante ir y venir entre un modelo y una mujer más cercana a la realidad que se aparta de la oposición: mujer fatal/ mujer frágil. No necesariamente existe una correspondencia entre el físico de las jóvenes con su comportamiento, es decir, no porque sea una morena de bella figura será la *femme fatale* que lo pierda con toda la alevosía, ni tampoco una rubia pálida es la mujer pura y sacrificada; simplemente hay jóvenes que en ocasiones pueden ser altivas y desdénosas, pero en otras, dulces y amorosas.

Las mujeres son presentadas en función de la perspectiva del poeta, por lo que se vislumbra uno de los conflictos que rondan la autobiografía, el enfrentamiento de la realidad con la ficción: Flores se apoya en prototipos literarios para justificar, de cierta manera, sus acciones, ya sea como un héroe romántico que está en constante sufrimiento por una mujer o como un seductor sin alternativa, debido a la provocación de las mujeres. Sin embargo, es posible ver cómo son ellas las seducidas, pues en algunas ocasiones ni siquiera lo han notado y él las persigue hasta conseguir su objetivo. Las mujeres son un medio para poder hacer la construcción de sí mismo como un romántico que sufre, pero dado que ese es sólo un papel en el que él mismo quiere colocarse, las mujeres no se adaptan completamente a los modelos. Por ejemplo, como antes dije, Estrella es la única que se iguala al ideal, pero hay que tomar en cuenta que el bardo la conoce cuando es apenas un niño. Desde esta perspectiva, él no puede llenarla de la sensualidad y

sexualidad que caracterizan a casi todas las mujeres que conforman el texto, por tanto, ellas “son” a partir de la visión masculina.

4. MANUEL M. FLORES, LA AUTOCONSTRUCCIÓN

4.1 LA INCANSABLE BÚSQUEDA DEL AMOR IDEAL

Uno de los puntos constantes en la autobiografía de Flores es una constante búsqueda que pareciera es el amor ideal, cuyo lazo no sea físico y terrenal, sino que trascienda las barreras de la mundanidad. La imposibilidad de realizar dicha concepción romántica, en varias ocasiones, es motivo de la desdicha del poeta, quien se lamenta todo el tiempo de la inexistencia de una mujer totalmente espiritual y pura; es decir, desde la perspectiva de Flores, las mujeres son las culpables de que no alcance el anhelado ideal. No obstante, es posible notar que el responsable del fracaso es el mismo Flores, pues lo físico es el centro a partir del cual configura a los sujetos femeninos. El presente apartado tiene como objetivo mostrar cómo la perspectiva del poeta desde un principio obstaculiza y, posteriormente, imposibilita el encuentro con el amor ideal.

4.1.1 EL CAMBIO DE PERSPECTIVA: DE LA NIÑEZ A LA ADOLESCENCIA

Según Luz Aurora Pimentel, dentro de las formas discursivas que organizan un relato y sus relaciones con la historia, existen dos principios de selección de la información narrativa: uno cuantitativo y otro cualitativo. Al primero le corresponden tres aspectos: temporal, espacial y actorial. Dentro del segundo está la *perspectiva narrativa*, desde la cual se filtra toda la información narrativa; es decir, hay una discriminación que está determinada por las limitaciones espacio-temporales, cognitivas, perceptuales, ideológicas, éticas y estilísticas a las que se somete toda la información. Es un “punto de vista sobre el mundo, que marca los distintos grados de

subjetividad del relato”.⁶⁶ Cabe aclarar que no necesariamente hay una igualdad entre la voz que narra y la perspectiva que dirige el relato; apoyándose en la teoría de la focalización de Gérard Genette, Pimentel muestra que “no es lo mismo quién narra que la perspectiva o punto de vista desde el que se narra.” Por ejemplo, puede suceder que en un relato sea uno el narrador (voz), pero que todo lo narre desde la deixis de referencia espacial, temporal, cognitiva, perceptual, afectiva, estilística e ideológica de un personaje.⁶⁷

De esta manera, la perspectiva y la voz que narra no son conceptos que pueden asimilarse, aunque en algunos casos coincidan; por ejemplo, en relatos en primera persona, donde el narrador focaliza su *yo narrado* sin que intervenga su *yo que narra*. Es decir, aunque “un narrador en primera persona no puede focalizar más que su propia conciencia, ese narrador tiene, sin embargo, la opción de cambiar la perspectiva temporal y cognitiva, desplazándose en el tiempo, ubicándose en distintos momentos de su devenir existencial como persona.”⁶⁸

En *Rosas caídas* la perspectiva y la voz no pueden empatarse aunque existencialmente sean la misma persona, ya que en varias ocasiones la voz del *yo que narra* interviene en el pasado del *yo narrado*; desde el punto de vista narrativo las funciones del personaje y el narrador son distintas. El primero focaliza su *yo narrado* personaje, por tanto la perspectiva es figural, y cumple con una función diegética. El segundo focaliza su *yo que narra*, en consecuencia la perspectiva será narratorial y cumplirá con una función vocal.⁶⁹

La perspectiva desde la cual narra Flores se va modificando de acuerdo con el tiempo en el cual se ubique la voz narrativa, es decir, no es la misma forma en que presenta los hechos de

⁶⁶Luz Aurora Pimentel, *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*, 4ª reimp., México, UNAM-Siglo XXI, 2010, p. 22.

⁶⁷*Ibidem*, p. 106.

⁶⁸*Ibidem*, p. 109.

⁶⁹*Idem*.

sus recuerdos de la infancia que cuando ya está estudiando en el Colegio de Minería; en la primera se deja ver la inocencia característica de dicha etapa y en la segunda se vislumbra la evolución del joven conocido como un calavera (en ambas, el yo que se presenta es el narrado). En otra parte se encuentra más visible la perspectiva del presente (*yo que narra*), en la que en varias ocasiones se puede observar un arrepentimiento que en la perspectiva juvenil es imposible de hallar.

De acuerdo con la clasificación de Genette,⁷⁰ en *Rosas caídas* hay un narrador autodiegético, el cual cuenta su propia historia y cuyo “yo diegético” es el centro de atención narrativa, y es por ello el héroe de su propio relato. En la autobiografía de Flores, el personaje más importante es él mismo en su etapa de juventud, espacio temporal en el que se concentra la mayor parte del texto, en el cual se trata de mostrar a un personaje romántico, que se encuentra en constante sufrimiento y una búsqueda incansable.

La autobiografía comienza con la perspectiva del Manuel M. Flores niño, cuando se enamora por primera vez de una mujer, Estrella, quien ya fue mencionada en el capítulo anterior como la única figura femenina que alcanza el ideal del romanticismo, por ser totalmente espiritual. Pero no es casualidad que dicha concepción sólo aparezca una vez en todo el texto y que sea en esta etapa, sino que está totalmente relacionada con la perspectiva narrativa de la que habla Genette; los encuentros con Estrella son narrados desde la focalización del niño, por tanto, no hay descripciones sensuales o deseos carnales aún.

Desde un principio, el narrador ubica a sus lectores en la distancia narrativa, se narra desde el presente, pero hacia el pasado: “Era yo muy niño, tan niño que aún no comenzaba a vivir, si, como dice Arsene Houssaye, la vida del hombre no empieza sino hasta que sus labios

⁷⁰*Ibidem*, p. 137.

tocan el vino y la mujer” (p. 9). Con base en la cita anterior se concluye que la atracción física no es algo importante en este capítulo, pues ni siquiera formaba parte de la visión del poeta: “[...] sin apercibirme de ello mi alma comenzó a despertar” (p. 9), es decir, el único elemento por medio del cual puede suceder una conexión entre los niños es el alma, o sea, que toda la relación existirá en función de los sentimientos y la idealización.

En palabras del mismo Flores: “Acaso la belleza ideal de la mujer querida no es más que el reflejo de nuestra propia alma, de que el amor ha hecho un vaso de luz; como el oro purpurado del celaje no es más que la coloración de un rayo de sol” (p. 10), él no puede amarla de otra forma porque aún no tiene la experiencia, debido a su edad no tiene la capacidad para quererla carnalmente, así, lo que le queda es el alma. Esto quiere decir, que el aspecto etéreo de Estrella es consecuencia discursiva de esa primera caracterización del poeta, marcada por la pureza. De acuerdo con la última cita, cuando más adelante Flores no puede encontrar el ideal es porque su concepción de las mujeres ha cambiado y ya no “mira” sólo la belleza del espíritu, sino también la belleza mundana de la que tanto reniega, pero que siempre forma parte fundamental de sus motivos para conquistar a una mujer.

Magdalena es la segunda mujer que aparece en *Rosas caídas*, por tanto, también pertenece a la infancia del bardo, en este caso, la motivación del amor es la compasión que siente el niño cuando mira a través de la ventana a una mujer desamparada con un bebé en brazos, sufriendo las inclemencias de la lluvia. En este capítulo sí existe una descripción física:

Y debía ser muy infortunada también; porque una tristeza inmensa, una angustia indecible, se pintaba en su rostro enflaquecido y pálido con una palidez suprema./ Sus ojos eran grandes, negros, sombríos, casi fieros. En su mirada, dilatada y vaga, había dolor, desdén y desesperación (p. 18).

Sin embargo, se nota que la descripción no es sensual ni tiene que ver con la admiración de las formas femeninas, no se describe a Magdalena para alardear cuán bella era, sino para tratar de presentar los sentimientos de una mujer desvalida. Por ejemplo, la descripción de los ojos, si bien puede deducirse que son hermosos, “grandes y negros”, el adjetivo “sombrió” muestra más un sentimiento de aflicción y pesar, que la crueldad que se atribuye a la *femme fatale*. Por lo tanto, desde la focalización del niño aunque se presenten descripciones físicas, la belleza no es lo que posee relevancia, sino la identificación emocional con aquella mujer indefensa.

Las dos mujeres anteriormente mencionadas, que pertenecen a la primera etapa de la vida de Flores, son las únicas a las que describe sin referencia carnal, el amor que despertaron en él fue espiritual o sentimental, pero tan pronto como pasa el tiempo y, en consecuencia, él crece, la percepción de la belleza cambia y ahora el plano físico comienza a cobrar importancia: “La amaba, si no mejor, sí con más fuego que a Estela. / Mis impresiones comenzaban a abandonar la esfera celestial del idealismo, y a tomar algo del aire terrenal” (p. 22). La anterior cita se refiere a Lucía, la joven que se presenta inmediatamente después de Magdalena; como se puede observar, es el mismo Flores quien dice cómo su apreciación ha sufrido un cambio radical, el comentario demuestra que después de Lucía el poeta no podrá siquiera acercarse al ideal romántico, ya que su búsqueda estará obstaculizada, pues a pesar de que siempre anuncia la necesidad de amar idealmente, cuando conoce a una mujer lo primero que llama su atención es el cuerpo. De esta manera, el poeta no podrá nunca hallar algo para lo que está imposibilitado:

Tenía yo diez y ocho años, y mis sentidos vírgenes enteramente del contacto de una mujer. Empezaba a experimentar una inquietud vaga, ardiente y tormentosa. La vista de un pie bonito, de un brazo torneado, de un cuerpo gentil, atraía, a mi pesar ávidamente mi pensamiento a los velados secretos de la hermosura, a los misterios nupciales y para mí enteramente desconocidos del placer. Un talle gallardo me preocupaba ya más que el alma que en él pudiera contenerse (p. 38)

Esta es una de las contradicciones constantes en la figura del poeta; por una parte, se lamenta porque no puede conquistar el amor ideal y las mujeres que conoce siempre terminan defraudándolo, como María, o fastidiándolo, como Jenny; pero por otra, surge la pregunta ¿cómo va a advertir a una mujer pura y etérea cuando él mismo mira a las mujeres por su belleza física y no puede resistirse al deseo que le provocan?

Como se ve, a pesar de que la voz narrativa siempre es la de Flores, la perspectiva varía de acuerdo con la edad del poeta. Dicha variación da como resultado cambios en la visión del mundo y en la apreciación de los hechos y las mujeres que aparecen a lo largo de su vida, en este apartado pudo observarse el cambio de la percepción de la infancia a la adolescencia; en la primera, los amores nunca salen de la esfera del idealismo, en cambio, en la segunda, llega el despertar sexual del bardo y trae consigo la imposibilidad de llegar al amor ideal romántico.

4.1.2 LA MUJER VIRGEN-BACANTE

Como ya dije, uno de los grandes conflictos de Flores es la lucha entre el amor ideal y el amor carnal, la belleza espiritual y la sexual. Dicho conflicto está presente en la mayoría de sus amores, pues en algunos el deseo carnal prevalece, y cuando no es así, se presenta una confusión en la mente del poeta ya que conoce doncellas que tienen las dos caras de la moneda, es decir, son poseedoras de una belleza virginal, pero a la vez son sumamente sexuales.

La presencia de esta dualidad femenina reafirma lo que se dijo en el segundo capítulo, las mujeres descritas en esta autobiografía no representan modelos con características predeterminadas e inamovibles, no son personajes que pertenezcan a la bondad o a la maldad femeninas, sino que poseen características de ambos extremos, por una parte, pueden ser puras y virginales, pero eso no quita que el poeta pueda desear su cuerpo, tal como lo haría con una

femme fatale. Hay que recordar que la existencia de estas mujeres, así como su caracterización depende directamente de la perspectiva del poeta, por lo tanto, su configuración estará en función de la perspectiva desde la que se sitúe el relato.

Dicha dualidad está directamente relacionada con la percepción del bardo, quien no puede desprenderse de la belleza física, a pesar de que supuestamente lo quiera, si encuentra a una mujer virginal es él mismo quien incita una relación carnal, por ejemplo Jenny, a quien por medio de un largo proceso de seducción logra convencer de la entrega:

Figuraos en la misma mujer el deseo de una bacante y la virtud de una vestal; en el mismo corazón, al mismo tiempo, la pasión y la indignación; en los mismos ojos la desesperación y el deseo, las lágrimas y el desmayo del placer, en los mismos labios la injuria y los besos.../ Brazos que atrapen y repelen. / Ser besado con lágrimas y con ira, llamado Dios y llamado infame.../ ¡Maldito y adorado!... (p. 89)

Por medio de su relación con las mujeres, Flores se presenta a sí mismo; de esta manera, cuando ellas son mostradas como seres conflictivos, en realidad lo que se pone de manifiesto es el enfrentamiento de las naturalezas opuestas del poeta. Haciendo una analogía, el fragmento anterior, no sólo nos habla de la lucha de Jenny por no sucumbir ante el placer, sino también del mismo Flores.

La dualidad en el Romanticismo se desprende de las ideas de Kant y Hegel, quienes ponen en evidencia las contradicciones existentes en el yo, cuyas manifestaciones son producto más de la experiencia que del conocimiento en sí de la persona, ahora se pone “en primer plano la diversidad de estados internos (por los menos en la figura de dos almas en conflicto del *yo moral* y el *yo sensual*)”.⁷¹ Dicha dualidad romántica ayuda a entender la figura que se presenta de

⁷¹ Esteban Tollinchi, *Romanticismo y modernidad. Ideas fundamentales de la cultura del siglo XIX*, t. 1, Puerto Rico, Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1989, pp. 43-49. // Para algunos teóricos, como Tollinchi, el Romanticismo forma parte de la modernidad ya que es en esta etapa que suceden muchos cambios en la sociedad. La ciencia y la tecnología fueron usadas a favor de la industria por lo que se vivió un despliegue y plenitud de la

Flores, quien por una parte, trata de enamorarse idealmente, pero por otra no puede evadir su lado sensual; así, se observan las contradicciones existentes en una misma persona. Por otra parte, como ya se vio en el apartado 2.4.4, Jenny es descrita como una *femme fatale*, posee una belleza arrebatadora y sensual, pero psicológicamente se vislumbra como una mujer pura e inocente que cae debido al amor que siente por Flores, lo anterior muestra al poeta como responsable de su caída. Así que Jenny está más cerca de la mujer frágil que de la fatal, pues de acuerdo con la concepción romántica la pureza del alma tiene mayor relevancia.

Mercedes, otra virgen-bacante, posee la apariencia de una *femme fragile*, pero su comportamiento no corresponde con dicha imagen:

Mercedes había nacido para ser la pálida reina de las orgías. En su belleza de vestal se encerraba la naturaleza de una bacante [...]. En donde quiera que me encontrase, aunque acabase de dejarme, en el corredor, en la escalera, en los pasillos, en todas partes se arrojaba con frenesí a mi cuello para inundarme de besos (p. 66).

Al contrario de Jenny, Mercedes no se presenta como una mujer carnal, sin embargo, ella motiva el encuentro con el poeta, por lo que la naturaleza de bacante se muestra en sus acciones. Por lo tanto, sostiene una mayor relación con la imagen de esta última.

Como se observa, no importa si la joven es pura espiritualmente o sólo posee esa apariencia, de cualquier manera, el poblano termina seduciendo a ambas; con Mercedes, Flores se presenta como una víctima de las circunstancias, ella era hermosa y buscaba su amor y caricias a cada instante, así que no pudo resistirse ante la tentación; en este caso, la imagen que proyecta es la del sufrido romántico. Pero con Jenny no puede hacer lo mismo pues es él quien provoca el

modernización. Por otra parte, el Romanticismo ya manifiesta un mundo contradictorio y de matices, una estética dicotómica: “la musa moderna lo verá todo desde un punto de vista más elevado y más vasto; comprenderá que todo en la creación no es humanamente bello, que lo feo existe a su lado, que lo deforme está cerca de lo gracioso, que lo grotesco es el reverso de lo sublime, que el mal se confunde con el bien y la sombra con la luz” (Victor Hugo, “Prefacio” a *Cromwell*, en Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/cromwell--0/html/feff3796-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.htm#1_2_, consultado el 22/02/12).

acercamiento. Por lo tanto, aunque sea él quien termine por fastidiarse del amor carnal, sus acciones están encaminadas a ello la mayor parte de las veces.

4.1.3 LA FUGACIDAD DE UNA ROSA

Como explica Montserrat Galí, durante el Romanticismo se hicieron muy comunes ciertas asociaciones entre la mujer y la Naturaleza, una de las más usadas fue la de comparar a las mujeres con las flores, la principal connotación de dicha asociación es presentar a la mujer y su belleza como algo efímero.⁷² Por supuesto, el nombre de la autobiografía objeto de estudio, está directamente relacionado con la anterior asociación. Las rosas caídas, según el “Preámbulo”, representan los recuerdos del poeta, por tanto, también a sus mujeres, pues ellas son las únicas que forman parte de dichos recuerdos, dentro de esta obra.

A lo largo del texto, Flores hace hincapié en la fugacidad de la belleza femenina, ya que juzga a todas las doncellas que ve tiempo después de haber sostenido una relación, por el cambio físico que han experimentado; la mayoría de las veces, la opinión se muestra a manera de desprecio: “Virginia y Carmen no estaban en la tumba como Pilar y B, pero han muerto también: están viejas, feas y solteras” (p. 157). Es evidente que en realidad estas dos mujeres no están muertas, sin embargo, para el poeta lo están debido a motivos que tienen que ver con el aspecto físico, Virginia y Carmen ya no figuran en su universo de posibles conquistas porque han perdido la belleza que en algún momento las caracterizó. En consecuencia, cuando estuvo con ellas no esperaba a una mujer etérea, ya que ni siquiera era eso lo que quería. Otro ejemplo de lo anterior se observa en la siguiente cita:

He vuelto a ver a Serafina en México. Se envejece soltera, pero aún conserva algo de su belleza. Al encontrarnos nos sonreímos y nos saludamos. / Cora se casó con un austriaco,

⁷²M. G. Boadella, *op. cit.*, p. 399.

comandante del fuerte de Perote cuando nosotros (mi hermano Luis y yo) estuvimos allí presos, en la época funesta del Imperio. Cora y yo pasamos uno al lado del otro sin mirarnos siquiera. Está majestuosamente fea (p. 35).

Nuevamente, se destaca la mención de la vejez en las dos descripciones. Además contrasta la forma de comportarse con cada una de las mujeres, con Serafina, quien aún posee algo de belleza, es amable, de esta manera, deja abierta la posibilidad de que suceda algo entre ellos; en cambio, a Cora la ignora completamente porque perdió todos sus atributos físicos, aunque otro motivo de la esquivez podría ser el estado civil de la señora, aunque como se verá más adelante, esto no es algo que le importe a Flores.

En ocasiones la decadencia va más allá del físico pues también se convierte en una transformación moral por lo que el proceso se intensifica:

Pasaron cinco años [desde que terminaron sus relaciones]. En el baile dado a míster Seward en el Gran Teatro encontré a Gracia ya marchita y un poco vieja [...]. Gracia después de haber figurado en algunos buenos círculos sociales de la capital descendió por su conducta ligera, y está casi abandonada/. Hace dos años, ya al anochecer, en una calle solitaria, encontré una enlutada pálida que caminaba de prisa y como ocultándose de mí; tenía casi el aire de una mendiga decente: era Gracia. / Hace dos meses ha muerto... Dicen que sin uno de su familia o extraño que recogiese su último suspiro. Murió del corazón (p. 199).

Como puede observarse, la decadencia física de Gracia está íntimamente relacionada con la caída social, si bien, no se presenta el prototípico proceso de descenso por el que pasaban las prostitutas como personajes literarios decimonónicos, las cuales, en su mayoría, morían enfermas y abandonadas, sí se evidencia cómo Flores relaciona el aspecto moral con el físico, cuando Gracia pierde su juventud también el lugar privilegiado del que gozaba, todo hasta culminar con su triste muerte. La enfermedad causante del deceso de la joven no se muestra como un castigo a su liviandad, pues no tiene que ver con el contacto sexual.

El escritor ubica a Gracia como una mujer ligera que de ninguna manera podía acercarse al prototipo que él persigue, pues el ideal es el más grande anhelo, por lo que jerárquicamente se halla arriba del poeta, quien no deja de ser imperfecto y mundano. En este caso, la joven es ubicada en un nivel inferior al de Flores, pues no merece ni siquiera compañía en su lecho de muerte, todo debido a sus malas acciones.

Caso contrario al de Gracia es Coralia, una joven que se resiste estoicamente a las proposiciones que el poeta le hizo: “Yo disgustado, pero en el fondo contento de haber encontrado una mujer por lo menos, en quien el amor no fuese sensual, y en quien el honor y la virtud no fueran simplemente cuestiones de falta de ocasión” (p. 180). Coralia posee las cualidades que Flores demanda, sin embargo, esto no es suficiente para que se quede con ella, cuando la vuelve a ver ésta fue la impresión:

[...] iba muy de prisa y tenía el traje modesto de una costurera honrada: está delgada, pálida, envejecida.../ Pobre Coralia. Acaso la historia con ella no ha concluido aún. Quizá nos volveremos a encontrar y no podremos sernos indiferentes. / ¡Ah!, ojalá mi voluntad pudiese dominar mi corazón.../ Yo amaría a Coralia como merece ser amada (p. 181).

La afirmación del Flores-narrado pone en evidencia que él mismo sabe que Coralia cumple con las condiciones requeridas: una mujer sincera y pura, capaz de rechazar el placer que éste le ofrecía; por tanto, el culpable de su insatisfacción es él, quien sostiene un conflicto entre sus deseos carnales y espirituales: voluntad (búsqueda de la sensualidad) vs. corazón (búsqueda del amor espiritual). El aspecto de la doncella adquiere tanta importancia para el poblano que es la única característica que menciona, tanto cuando comenzaba a salir con ella, como ahora que la vuelve a ver, sólo que ahora el tiempo ha causado estragos en ésta.

Como conclusión de este apartado, la descripción hecha por Flores de las mujeres años después de que las conoce prueba el aspecto físico es lo único de lo que le interesa hablar. Si en algún momento ellas hubieran sido sólo “un alma” para él, posteriormente, no tendría motivos

para juzgar su aspecto avejentado, ya que ni siquiera formaría parte de sus recuerdos. Por lo tanto, una vez más se pone en evidencia que el amor trascendental no es su prioridad. Por otra parte, que haga hincapié en la decadencia de ellas lo coloca en un nivel superior, pues mientras las jóvenes se convirtieron en viejas casadas o abandonadas, él continúa presentándose como el cotizado seductor.

4.1.4 CUANDO EL AMOR ES COSA DE OCIO

Al hacer un recuento de las mujeres que aparecen en *Rosas caídas* se observa que gran parte de ellas no tienen un lugar importante dentro de la narración del poeta, que si fueron motivo de su atención se debió a causas muy diferentes al amor. Dicha situación nos lleva una vez más a cuestionar la posición del Flores narrado ¿de verdad estaba buscando el amor romántico o sólo utilizaba a las mujeres como un distractor de las presiones que en ciertos momentos lo abrumaban?

El *yo narrado* del poeta, a través de sus acciones, demuestra que el amor era un asunto de ocio. Flores conseguía con el ritual de conquista, “hacer el oso”, como se llamaba comúnmente, un distractor de su realidad. El *yo narrado* se manifiesta como un personaje dentro de la autobiografía, por lo que sus acciones le otorgarán un significado,⁷³ así que los motivos o las formas en las que persiga o busque a las mujeres incidirán directamente en la construcción que hace de él mismo. Por ejemplo, su efímero romance con Gracia:

Un domingo en el paseo de la tarde, Gracia que pasaba en carruaje me ha saludado tres veces, y yo por una distracción imperdonable la dejé en público con un saludo. Por la

⁷³ De acuerdo con Luz Aurora Pimentel un personaje es un efecto de sentido que tiene como referencia última un mundo de acción y de valores humanos. Esta significación del personaje se construye a través de medios lingüísticos y discursivos que lo caracterizan como una entidad verbal. Barthes dice que el lector se forma una “imagen” sintética del físico de los personajes, así como de su “retrato” moral. A partir de detalles (semas) que el lector decodifica y tematiza puede etiquetar los rasgos de personalidad y juzgar el valor de las acciones de los personajes (Luz Aurora Pimentel, *op. cit.*, p. 61).

noche, en el teatro, no sólo no me saludó, pero no me dirigió una sola mirada. Y yo en lugar de correr a satisfacerla, no volví a su casa. Verdad es que no tenía tiempo; me ocupaban ya los amoríos de Odoná, Luz, Angelina, etc (p. 198).

Es evidente que el personaje no tiene interés por Gracia, no le importa recuperar su simpatía porque ya tiene otras opciones amorosas, en este caso, la pasividad del poeta demuestra que la doncella no era trascendental en su vida, en consecuencia, sólo era una más, como cualquiera de los otros tres nombres mencionados en la nota. Más adelante se dice cómo terminó su relación con Gracia: “Pocos días después salí de Puebla, sin decirle adiós. Así terminó aquel amor que tantas horas había poblado la soledad de mi alma y de mi vida en el triste Colegio de San Jacinto” (p. 199). Lo anterior muestra, cómo al igual que Serafina, Gracia sólo representaba una distracción que le ayudaba al poeta a evadir la soledad en la que estaba inmerso. El adjetivo atribuido al colegio (**triste**) refuerza lo anterior ya que presenta al entorno como un lugar si no hostil, sí como algo adverso que es mejor evadir por medio del proceso de conquista.

Como se ve, los motivos del poeta no son los propios de un romántico que sólo persigue el ideal, como en la siguiente nota, son tantas las mujeres que se mencionan que es imposible considerar que Flores estaba con ellas porque pensaba que en esa relación hallaría el amor espiritual:

Al hablar de la retreta en las “Cadenas” con motivo de Pilar, vienen también a acariciar mi memoria los recuerdos de [...] Pepa, rubia también, de aire provincial, también amor de balcón, pasatiempo de mis tardes de ociosidad. En la misma calle, *l' Epouvanteé*, bautizada por S. y por mí a causa de sus grandes ojos espantados. / Las *Chauvesouris*, tres enlutadas, bautizadas así por los mismos, porque no salían a su balcón más que al anochecer. / También era nuestro conocimiento coqueto de retreta, Chucha, una rubita terrible de ojos azules. Ahora es una casada obesa con tres o cuatro chiquillos. / Bruna, la morena de mejillas de fuego, bonita de la clase media que con miraditas sobre el hombro me hacía ir en pos de ella en las noches por las “Cadenas” y en las tardes por la Alameda, hasta enseñarme su domicilio. / Y la silfídica Amenaída entonces una virgen ideal y ahora esposa sin honra y abandonada. / Y la pálida Lupe, dulce ensueño de estudiante, cuyas flores secas guardé por tanto tiempo, ahora hermana de la Caridad (p. 76).

La extensión de la cita permite observar una especie de catálogo de las jóvenes que aparecieron en ese momento, incluso se menciona que la principal motivación para pensar en ellas era el ocio. En este capítulo se hace un listado de distracciones, en consecuencia, no se puede considerar que éste sea un recorrido para encontrar el amor ideal del romanticismo.

Dicha situación muestra que en la construcción de Flores, la dualidad romántica es un elemento muy importante ya que: “El dualismo romántico se presenta entonces como la división entre lo que se cree ser y lo que realmente se es, entre la verdad y el autoengaño. Simultáneamente, claro está, el inconsciente reprimido empieza a mezclarse en el tema, al grado que puede suplantar al yo consciente que hasta ahora predominaba.”⁷⁴ Lo anterior es justo lo que sucede con el poblano, ya que en la misma persona se encuentran los opuestos, por una parte, trata de autoengañarse, pretendiendo que su búsqueda es ideal y, por otra narra sus acciones de juventud que se contraponen a lo dicho.

Para Flores, la situación después de su salida de Puebla era muy desalentadora, pues se tropieza con un mundo completamente diferente al que conoció hasta ese momento, estaba lejos de su familia, los estudios que realizaba no le satisfacían y por último, se topó con la gran ciudad y todas las tentaciones que ésta le ofrecía. De esta manera, para el Flores narrado (personaje) las relaciones amorosas se convierten en un simple pasatiempo, por lo que se concluye que la búsqueda del amor etéreo no se manifiesta ya que la persecución de un ideal, tal como la concebían los románticos no es cuestión de ocio, sino una constante búsqueda inalcanzable. Sin embargo, se encuentra la siguiente cita: “aquel empeño de amar era una monomanía, acaso una necesidad de mi naturaleza indolente y apasionada y de mi hipocondriaca melancolía” (p. 31). De acuerdo con lo anterior, la necesidad de Flores por estar al lado de alguien no se limitaba a un

⁷⁴ E. Tollinchi, *op. cit.*, p. 54.

distractor, sino que implicaba otras emociones que son características del héroe romántico, es decir, la constante búsqueda del amor como una forma de lograr la plenitud o unión; búsqueda que se torna inútil, pues como se verá más adelante, dicha escisión es insuperable y en ello radica la tragedia del héroe romántico, quien de alguna manera intenta superar su condición.

Por otra parte, a partir de la mención de la melancolía, desde la concepción renacentista de dicho concepto y su asociación con la creación del genio moderno,⁷⁵ se puede observar cómo el sujeto que Flores construye a partir de dicha característica es un ser diferente, en el sentido de que su capacidad de reflexión va más allá del común de los hombres, cualidad que a su vez se

⁷⁵ La melancolía es un concepto cuyo significado se fue modificando a lo largo de los años, desde la Antigüedad hasta la concepción del genio moderno, en el Renacimiento. En un principio fue asociada con la teoría de los cuatro humores: la bilis negra, la bilis amarilla, la flema y la sangre, conjunto de sustancias que supuestamente controlaban la existencia y la conducta del individuo, y dependiendo de cómo se combinaran determinaban su carácter. Dicho postulado se desarrolló de acuerdo con el sistema tetrádico de equilibrio desarrollado por Pitágoras; los pitagóricos definían la salud como un equilibrio de distintas cualidades y la enfermedad como predominio de una sola, este concepto fue fundamental para el humoralismo que tuvo como gran defensor a Alcmeón de Crotona, médico pitagórico que vivió alrededor del 500 a.C. / Sin embargo, fue hasta el año 400 a.C. que estas teorías alcanzaron una madurez, cuando Empédocles estableció la unidad del macro y microcosmos (derivación común del hombre y el universo de los mismos elementos primarios) e intentó demostrar una conexión sistemática entre los factores físicos y los mentales, es decir, formar una teoría psicósomática del carácter. Así, la melancolía se definió como una enfermedad ocasionada por el exceso de la bilis negra, que se caracterizaba por síntomas de alteración mental, los cuales iban del miedo, la misantropía y la depresión hasta la locura en sus formas más temibles. / Posteriormente, Aristóteles en su *Metafísica* afirmó: “Si hay algo de verdad en lo que dicen los poetas y la divinidad es por naturaleza celosa, entonces todos los hombres excepcionales (sobresalientes) por fuerza han de ser desdichados”; palabras con las que reafirma la idea de que el melancólico es un hombre sensible, capaz de reaccionar a todas las influencias físicas y psíquicas que otros hombres no pueden percibir. En esencia se trataba de justificar que un hombre era grande porque sus pasiones eran más violentas que las de los hombres vulgares y que a pesar de esto, era lo suficientemente fuerte para alcanzar el equilibrio partiendo del exceso. De esta manera, el furor fue concebido como una sensibilidad del alma, y la grandeza espiritual de un hombre se midió a partir de su capacidad para experimentar, y sobre todo, para sufrir. / En la Edad Media, el teólogo francés Guillermo de Auvernia interpreta la idea aristotélica, y desde su perspectiva, típicamente medieval, considera que la ventaja de la disposición melancólica es que aparta a los hombres de los placeres materiales y los acerca a la contemplación ascética. En el Renacimiento, la idea se modifica, ahora la melancolía no es una condición, sino un estado mental, así se podía estar melancólico hoy, pero en un par de días ya no, es decir, es un estado de ánimo puramente mental y temporal. Ambas tendencias son distintas, sin embargo, su combinación da como resultado que el valor emocional del estado de ánimo sentimental y placentero puede enriquecerse con el valor intelectual de la melancolía contemplativa o artísticamente productiva. / El humanismo del Renacimiento italiano juega un papel fundamental en el reconocimiento del sujeto melancólico como genio moderno, pues reafirma la doctrina aristotélica según la cual todos los grandes hombres eran melancólicos, así, la capacidad contemplativa va irremediablemente unida a la triste convicción de que el dolor y el hastío son compañeros constantes de la especulación profunda (Raymond Klibansky y Erwin Panofsky, *Saturno y la melancolía. Estudios de historia de la filosofía de la naturaleza, la religión y el arte*, Madrid, Alianza, 1991, pp. 29-66, 87-93, 217-244).

convierte en una carga, ya que trae consigo tristeza, desesperación y dolor, tal como la imagen que el poeta presenta de sí mismo. El melancólico genio moderno se manifiesta muy en sincronía con la figura del héroe romántico, pues ambos son seres superiores que tienen que sufrir las consecuencias de su capacidad para observar el mundo de manera distinta.

Esta última apreciación de la voz narrativa muestra que existe una discordancia entre las perspectivas, una es la del *yo narrado* quien a través de sus acciones demuestra que el principal motivo de su constante involucramiento con diversas mujeres residía en la soledad y el ocio que ésta le provocaba. La otra perspectiva, la del *yo que narra*, manifiesta que la causa de estos romances era producto de una condición puramente romántica, una necesidad de encontrar el amor ideal que acercara al poeta la completud tan anhelada por el romanticismo.

En conclusión, en la autobiografía hay una voz, la de Flores, sin embargo, existen dos perspectivas conviviendo en el texto, una corresponde al Flores que narra y otra al Flores que es narrado por éste. Como expliqué anteriormente, el narrador en primera persona sólo puede focalizar su propia conciencia, no obstante, puede desplazarse en el tiempo y cambiar la perspectiva, tanto temporal como cognitiva. De esta manera, dentro de *Rosas caídas* se manifiesta este desplazamiento que generara discordancia, la cual conformará una figura compleja.

4.2 MANUEL M. FLORES: LA FIGURA CENTRAL

4.2.1 LEJOS DE LA MUJER MODERNA

En el segundo capítulo se abordaron los prototipos femeninos correspondientes al Romanticismo, la *femme fragile* y la *femme fatale*. Como se mencionó, este último surgió a partir del temor de los hombres por la cada vez mayor participación de las mujeres en la sociedad, principalmente en el ámbito económico, lo cual a su vez, les permitía adquirir independencia. Las actrices formaban parte de este sector femenino, ya que por medio de su trabajo podían dejar de depender de un hombre, situación de la mayoría de las mujeres de la época.

A principios del siglo las actrices eran mal vistas por las buenas conciencias mexicanas, pues se les consideraba mujeres sin moral, no fue sino hasta los años cuarenta cuando fueron aceptadas e incluso gozaban de admiración por parte de un sector de la población, tanto de hombres como de mujeres; aunque seguían existiendo quienes tenían sus reservas en cuanto a la forma de vida y costumbres de dichas mujeres. Para la época en la que vivió Flores se dedicaban espacios a espectáculos, principalmente teatrales, en las publicaciones periódicas, donde se hablaba de su vida y sus cualidades.⁷⁶

Las actrices eran mujeres modernas, poseían independencia económica e intelectual, además de la educación artística que recibían la mayoría de las burguesas decimonónicas, aquéllas podían participar del mundo intelectual. Además, eran consideradas bellas y seductoras,

⁷⁶ Desde principios de los años 20 existieron publicaciones que ya dedicaban espacios a las actrices, principalmente poemas que les eran dedicados, tales como *El Águila Mexicana*, *El Iris*, *El Sol* y *El Baratillo*, este último de Puebla. Ya para los años 40 se empiezan a publicar relatos biográficos acompañados de un retrato o litografía, por ejemplo en *El Apuntador*, *El Museo Mexicano*, *El Álbum Mexicano* y *El Monitor Republicano* (Montserrat Galí Boadella, *op. cit.*, pp. 317-347).

es decir, fácilmente podían clasificarse dentro del modelo de la mujer fatal, pues de acuerdo con todos sus atributos, las actrices encarnaban ese temor que invadía al género masculino.

Flores no quedó exento de enamorarse de una actriz, Pilar, como él la llama, se presentaba en el Teatro Iturbide, a pesar de la adoración que el joven experimentaba por la artista, jamás se atrevió a confesarle su amor, ni aun a acercarse a hablarle:

Para hablarle de amor había yo fingido amor; y aquella ficción me fue tan grata, la acaricié por tanto tiempo sin apercibirme de ello en el secreto de mi corazón, que llegué verdaderamente a amar a Pilar, con uno de esos amores fantásticos, tímidos y ardientes, inverosímiles, que acaso sólo yo experimento: amores que nacen, crecen, se desarrollan y mueren en la región más ideal del alma, sin revelarse jamás a quien los inspira, sin celos, sin pesares, sin deseos; sin historia posible en fin (p. 74).

Pilar se convierte en un amor ideal debido a que el poeta no puede acercarse a ella, prefiere colocarla en una esfera superior antes que enfrentarla, al contrario de lo que hacía con el resto de las mujeres presentadas en el anterior apartado, a quienes les quita la posición privilegiada porque justo es él quien no sólo se acercaba, sino que las acechaba hasta conseguir sus objetivos.

Al contrario de la forma en que se presentaba con las demás mujeres, frente a Pilar, el poeta asume un lugar inferior al de la joven:

Pasé y no me vio. Esto me alentó para hacerlo otra vez. A la segunda vuelta nuestras miradas se cruzaron. / Acaso encontró en la mía un alma en adoración; acaso comprendió lo que pasaba en el corazón de aquel pobre estudiante lleno de timidez y de arrobamiento; adivinó tal vez todo el mundo de ternura, de poesía y de resignación que había en el amor mudo de aquella alma ignorada (p. 75).

Como puede observarse, el encuentro se limita a un cruce de miradas, en este caso el poblano no pone en práctica sus tácticas de conquista, pues no se siente seguro frente a la actriz. También es de notarse la manera en la que se describe: “**pobre** estudiante”; con respecto a Pilar, Flores no tiene nada, no está a su altura, debido a esto, a pesar de que ella mostró cierta simpatía por él, éste no se acerca.

La actitud del poeta muestra el complejo de inferioridad que según algunos teóricos⁷⁷ contribuyó a crear a la *femme fatale*. Los hombres decimonónicos se sentían amenazados cuando se encontraban con mujeres que no estaban subordinadas a alguna figura masculina, sino que al contrario, podían desarrollarse, de cierta manera, en un nivel de igualdad, sobre todo, en el aspecto económico.

Otro tipo de mujeres que gozaban de independencia económica eran las prostitutas, figura presente en *Rosas caídas*, Julia, como ya se mencionó en el segundo capítulo, fue la cortesana que inició a Flores en las relaciones sexuales. Es obvio que por ser su primer encuentro sexual se mostraría torpe:

Era muy bonita; pero me daba no sé qué temor su belleza [...] Tomome de las manos, me sentó en sus piernas y me besó la boca. / —Pero, ¿qué tiene usted? — me dijo admirada— ¡Está usted temblando!.../ Temblaba yo en efecto de emoción y de la vergüenza de mi vergüenza. / Ella comprendió sin duda que yo era un novicio, porque sonrió con burla, y multiplicó sus caricias. Luego, sin que yo dijera nada, se desvistió, no dejándose más que un largo camisón, y ofreció por primera vez a mi ávida mirada la ardiente desnudez de la mujer (pp. 40-41).

A diferencia de épocas posteriores en las que es el escritor quien trata de despojar a las mujeres del pudor y los valores, en este momento es él quien tiene que ser guiado para llevar a cabo el acto sexual. En este caso, Julia tiene el poder en la relación que se estableció pues es ella quien toma la iniciativa. A pesar de que en ese preciso momento la solvencia económica le pertenezca al poeta, el dominio lo tiene Julia, quien se muestra segura y resuelta con respecto a cuál es su lugar y el trabajo que tiene que realizar, en cambio, el joven poblano, debido a su juventud, es aún inexperto.

El temor se manifiesta con Julia, al igual que con Pilar, sólo que en este caso el sentimiento se explicita, y con esta última sí existe un acercamiento, ya que la figura de la

⁷⁷ Me refiero específicamente a los estudios anteriormente citados de José Ricardo Chaves y Erika Bornay.

prostituta no puede idealizarse, sino que debe ser utilizada para obtener el placer y, posteriormente, ser olvidada.

Otra mujer que infunde miedo en Flores es Jossy, quien, como ya se dijo en el capítulo anterior, posee todas las características de una mujer moderna, por lo mismo está muy cercana del personaje de Rebolledo, Elena Rivas, al igual que ésta estudió en el extranjero, es inteligente y puede disponer de su vida sin tener que ofrecerle cuentas a nadie pues no vive con su esposo, que tiene compromisos que atender y mientras tanto ella puede disponer sobre su vida, además fue educada bajo la ideas liberales de su padre. Dicha autonomía hace que Flores se sienta inseguro con la joven ya que teme ser utilizado para divertirla: “Nuestro conocimiento comenzó por un cambio de epigramas delicados, y en que confieso llevé la peor parte. Jossy comprendía que yo la esquivaba por temor a su superioridad, y procuraba hacerme entender que no tenía razón, y que era una cobardía” (p. 163). Como puede observarse, incluso el Flores narrador menciona que Jossy se da cuenta del temor que le provoca al poeta (Flores narrado), quien, a pesar de ser un joven letrado, al lado de esta mujer parece no tener los elementos suficientes para impresionarla.

Las tres mujeres presentadas en este apartado no son como el común de las señoritas de sociedad decimonónicas; Pilar y Julia, poseen solvencia económica; Jossy goza de una impresionante educación, por tanto, no pueden ser engañadas o manipuladas tan fácilmente como el resto de las conquistas del poeta. En este caso, éste está imposibilitado de colocarse en una posición superior, acción clave en las relaciones que establece; por otra parte, las tres comparten un arma sumamente poderosa, su belleza, atributo del que están conscientes y que también logra intimidar al Flores narrado.

En este apartado se dio cuenta de la manera en la que Flores como personaje se mantenía alejado de las mujeres que poseían cierto tipo de independencia y que se hallaban en la misma

posición que él, incluso en una superior, desde su propia perspectiva. En el siguiente punto, además de abordar la perspectiva del Flores joven (personaje), también se pondrá énfasis en la del Flores que narra, pues en última instancia es él quien selecciona la forma de presentar a las mujeres con las que el Flores narrado se involucró.

4.2.2 LA IMPORTANCIA DE LA PRESENTACIÓN

De acuerdo con Antonio Blanch⁷⁸, el héroe romántico se divide en diferentes tipos de yo, uno de ellos es el “yo rebelde” o el “yo en rebeldía”, el cual no está guiado por el ideal, sino que busca una afirmación de sí mismo con base en su propia voluntad, es decir, se forja por medio del poder que puede ejercer sobre todo y todos. Este yo corresponde en ciertos momentos con el bardo, uno de ellos es la presentación que el narrador suele hacer de las mujeres con quienes sostuvo algún tipo de relación.

Cuando el personaje conoce a alguna joven, la descripción del narrador le otorga mayor relevancia a dos aspectos, uno es la apariencia física y el otro el estado civil:

Concha era una linda muchacha de diez y ocho años, mujer del camarista del hotel [...] Un cutis fino y apiñonado, cabellera negra, profusa y rizada. Graves ojos pardos llenos de vivacidad y dulzura. Labios muy rojos y dientes muy blancos. Color fresco, como el de las rosas mojadas. El pie pequeño, la cintura leve y cimbradora; el zapato bajo y el terrible castor (p. 67).

Como puede verse en la anterior cita, el estado civil es lo que posee mayor importancia de acuerdo con el orden de aparición, el físico adquiere relevancia porque no sólo está describiendo a una joven hermosa, sino que además es casada, lo cual le da un mayor mérito como hombre,

⁷⁸ Antonio Blanch, *El hombre imaginario: una antropología literaria*, Madrid, Universidad Pontificia Comillas, 1995, p. 102.

pues cuando ella esté con él, éste habrá logrado conquistar a una mujer bella, quien además tiene un compromiso que no le importa transgredir con tal de estar a su lado.

En el caso anterior la autoafirmación se adquiere porque el poeta comprueba que su método de conquista es efectivo: “Una mañana la llamé con pretexto de un botón que hice saltar de mi camisa...Su frente estaba a la peligrosa altura de mis labios... y mi declaración fue un beso. Se enrojeció como la del granado, calló, sonrió y siguió poniendo el botón” (p. 67). Con Concha es él quien toma la iniciativa, de esta manera, logra afirmar el poder que guarda sobre la joven, ya que por medio de la propia voluntad consigue el descontrol de la otra persona. La declaración se muestra como un momento en el que Flores tiene todo el control, en primera instancia, es él quien propicia la situación, la posición de los rostros es fomentada porque él decide quitarle el botón a la camisa y dicha posición lo coloca, espacialmente, en un nivel superior, lo cual puede verse como una metáfora de la relación que va a establecerse. Por otra parte, la actitud de la joven después del beso demuestra que ella no se opondrá a los deseos del escritor, por lo tanto, lo que suceda será decisión de él.

Para obtener la autoafirmación, no es necesario que Flores sea el sujeto agente de la conquista, en ocasiones es más sencillo, pues son ellas quienes toman la iniciativa o simplemente lo colocan como el centro de atención:

La mujer del coronel era joven y bonita. Desde los primeros días hice conocimiento con aquel [...]. Petra, de buena familia de Pachuca [...], tímida y como siempre espantada delante del viejo. Jamás le hablé de amor pero se encendía su semblante de una manera deliciosa cada vez que la veía; nuestras manos se estrechaban, nuestros ojos se entendían y cuando el viejo estaba ausente nos andábamos buscando y esquivándonos hasta de los criados para vernos y sonreírnos en silencio o para charlar de cosas bien indiferentes, mientras nuestras miradas se decían algo que nada tenía de indiferente, con una delicia suprema (p. 145).

Como puede observarse, en esta ocasión hay tres características que adquieren relevancia en la descripción de Petra, la primera de ellas es su estado civil; la segunda es su apariencia física

(juventud y belleza) y la tercera la clase social. La posesión de todos los anteriores atributos le dan mayor valía al poeta, pues sin hacer nada logró que una casada hermosa evadiera las normas para buscar encuentros con él. Además, la actitud de Petra permite ver que la presencia física de Flores era más que agradable; hay que tener presente que la reacción de la joven está contada desde la perspectiva del bardo, así que no es una narración en la que podamos oír a Petra hablar de cuánto la seducía Flores, sino que es él mismo quien, desde su visión, narra la forma en la que esta mujer demostraba inconscientemente su gusto por él. Dicha narración presenta al escritor como el centro de atención, aparentemente desde la perspectiva de Petra; sin embargo, ésta no pertenece sino al mismo Flores.

En el caso anterior el acercamiento no pasa del coqueteo, pero en otras ocasiones Flores se convierte en amante de las jóvenes casadas, como es el caso de Renata:

La manera en que descansó su mano en la mía al encender su cigarro, y el modo con que me dio las gracias me revelaron que podía esperar algo de esta guapa casada de 24 años. / Efectivamente, a poco de visitarla pasaba yo por su amante; y esto se cuchicheaba *discretamente*, pues Renata era la mujer de A. y estaba bien recibida en sociedad (p.159).

Como puede verse, es ella quien toma la iniciativa, reparemos en que no es como lo que sucede con Petra, donde Flores sabe la atracción que ella siente por él debido a la turbación que le causa, en este caso, es la joven casada quien busca de inmediato el contacto físico, mismo que le dará al poeta la pauta para saber hasta dónde puede llegar con ella; es decir, si bien la primera también busca los encuentros, aún demuestra pudor, en cambio, la segunda es quien propicia la relación. La especificación en la narración de la rapidez con la cual se consuma el adulterio es, nuevamente, un halago para Flores, pues ni siquiera tuvo que llevar a cabo una labor de conquista para conseguirlo.

Pero el matrimonio no es la única referencia que refuerza la autoafirmación, también el reconocimiento social de la joven con la que se relaciona, por ejemplo con la nieta de Santa

Anna: “Al hablar de la retreta en las ‘Cadenas’ con motivo de Pilar, vienen también a acariciar mi memoria los recuerdos de Julia, la aristocrática rubia, nieta de S. A. Serenísimas, cuyos ojos me llevaron de la retreta a la calle de B. [...]” (p. 76). Es evidente que la mención por parte del narrador del parentesco de la señorita con una figura tan importante en el ámbito político de México no es gratuita, sino que el fin es alardear y dar reconocimiento al personaje⁷⁹.

La forma en la que Flores consigue la autoafirmación reside directamente en la manera en la que el Flores narrador presenta los hechos y a las mujeres con las que entabla sus relaciones. Además de la caracterización de los jóvenes, desde la perspectiva del narrador, existen otras dos formas, dentro de la propia narración, por medio de las cuales Flores consigue la autoafirmación: en una, él busca a la mujer y lleva a cabo acciones que le permiten conseguir su objetivo, y en la otra no participa como sujeto activo porque la actitud inicial de las señoras le otorga el poder; no obstante de que es diferente la posición que ocupa en cada una, el resultado es el mismo, la obtención del poder en las relaciones que sostiene. Pero el motivo por el cual el poder obtenido adquiere relevancia es que estas mujeres no son como cualquiera de las otras jovencitas a las que conquistaba, sino que de alguna forma están comprometidas o poseen una fama en la sociedad,

⁷⁹ Casanova es uno de los referentes obligados cuando se trata de relatos amorosos, no en vano es uno de los prototipos del seductor, y a pesar de que puede coincidir con Flores en este punto, hay sustanciales diferencias entre ellos, por ejemplo, la importancia que cada uno le brinda a las mujeres con las que se relaciona, en el caso del poblano es mínima y siempre está en función del nivel de logro de la conquista, prueba de esto es la identificación, en algunos casos evidente, como con la nieta de Santa Anna y en otros fácil de rastrear debido a los pormenores que ofrece. En cambio, para el italiano es importante individualizarlas, es decir, caracterizarlas detalladamente, pero no revelar sus identidades: “Sus nombres [de las mujeres]-en unas ocasiones son reales, inventados en otras- aparecen dispersos por los ciento cuarenta y tres capítulos que consta el manuscrito de Casanova. Aunque la mayor parte de esos nombres no son famosos, como lo pueden ser los de Voltaire y Catalina la Grande, tampoco figura ninguno de ellos como si fueran los de simples trofeos de caza en la agenda de cualquier libertino. Muy al contrario, las mujeres de Casanova son seres humanos inolvidables cuyas propias historias, en ocasiones, se relatan de una forma tan vívida y entrañable como la del propio aventurero [...] Describe cómo eran y de dónde procedían, a qué se dedicaban –si es que tenían alguna ocupación- y lo mucho que disfrutaban en la cama [...] Sin cambiar nada en la mayoría de los casos, a excepción de su nombre –la discreción sigue siendo una de sus virtudes-, Casanova desnuda a sus mujeres sobre el papel de la misma manera que, en tiempos pretéritos, lo hacía antes de llevárselas a la cama, mostrando a la vista de todo el público sus pensamientos más privados y sus momentos más íntimos” (Judith Summers, *Las mujeres de Casanova: el gran seductor y las mujeres que amó*, Madrid, Siruela, 2007, pp. 43-44).

como es el caso de Julia, nieta de Santa Anna. La descripción que presenta de ellas se convierte en algo fundamental porque pone de manifiesto que no sólo está conquistando a una doncella inexperta, sino a una mujer casada o importante, que en ocasiones no tiene que ser convencida porque ella misma muestra su disposición.

4.2.3 SUPERIORIDAD FRENTE A LAS MUJERES

Bruce Meyer, hablando sobre la hazaña de Byron al cruzar el Helesponto dice lo siguiente: “Byron comprendió entonces que había emprendido su proeza atlética simplemente para alcanzar la gloria [...misma que] engrandece al héroe. Amplía su conciencia sobre sí mismo y viene a representar la singladura del ego en pos de sus acciones”.⁸⁰ De la misma manera en que el poeta inglés utiliza el nado como un instrumento para obtener la gloria, el poeta poblano usa a las mujeres, su gran proeza consiste en demostrar el poder que tiene sobre ellas, no sólo en el plano sentimental, sino también en el sexual.⁸¹ A continuación se expondrán las formas por medio de las cuales Flores intenta demostrar su superioridad.

- La manzana de la discordia

Para el poeta, convertirse en el trofeo deseado es una de las más grandes satisfacciones, así que cuando dos mujeres se pelean por él no duda en mostrar su satisfacción:

Y desde aquel día yo no comprendía mi fortuna, pero era el dueño de Mercedes y de Concha. Con este motivo se estableció una rivalidad sorda, pero que no dejaba de tener un carácter violento. Mercedes no podía descender hasta tener celos de una camarista; Concha no se atrevía francamente contra la que en cierto modo era el ama. Colocado yo

⁸⁰ Bruce Meyer, *Héroes: los grandes personajes del imaginario de nuestra literatura*, Madrid, Siruela, 2008, p. 151.

⁸¹ Sin duda, como nos dice Mercedes Saenz la figura de Don Juan también está íntimamente relacionada con el deseo de poder y autoafirmación: “Fomenta el suficiente poder de deseo para trocar una vida que puede no gustarle, envarada en esas normas que coartan su libertad amorosa, y las trueca en cuanto él prefiere. Va a su antojo, conducido por la idea base de su vida, que es la exaltación de lo carnal. / Al sentirlo así es lógico que la demostración de haberlo conseguido le afirme más y más” (Mercedes Saenz Alonso, *Don Juan y el donjuanismo*, Madrid, Guadarrama, 1969, pp. 32-33), acerca de la figura del Don Juan en *Rosas caídas vid.* apartado 3.3.1 El seductor Don Juan, en la presente tesis.

entrambas, sufría de una parte y de otra el embate de sus cóleras, de sus recriminaciones y de sus lágrimas. Yo estaba contento, y lograba también contenerlas a cada una por su lado (pp. 67-68).

La perspectiva que aquí se presenta es la del *yo narrado* que se vanagloria porque dos mujeres establecen una rivalidad por su amor; el control que el bardo tiene de la situación es total, ya que representa el objeto del deseo y provoca una tensión que ninguna de las señoras puede exteriorizar debido a su posición social, de esta manera, quien toma la decisión o puede escoger con cuál de las dos quedarse es él. Desde un principio, ellas lo colocan en un lugar superior, pues se ponen a merced de su voluntad; entonces él aprovecha la posición privilegiada y no debe elegir ya que después de tenerlas peleando decide quedarse con las dos.

El personaje no está contento porque pueda tener a un par de damas que le gustan o quiere mucho, sino porque puede manipularlas; como se vio en el apartado anterior ellas como individuos no valen, sino que cobran sentido cuando se presentan como un grupo, es decir, no son apreciadas como entes diferenciados, sino como una cantidad que mientras mayor sea, le ofrece más valía al joven seductor.

En el ejemplo anterior el poeta sólo menciona la rivalidad que generó entre Mercedes y Concha; sin embargo, no detalla cómo cada una buscaba su aceptación, lo cual sí ocurre en la siguiente cita:

Un día regresó de improviso [Aminta]. Conoció al instante lo que pasaba entre Elodia y yo. No se dio por entendida; pero desde aquel momento se amabilizó extremadamente conmigo, desplegó todo el encanto de su gracia, de su coquetería, de su seducción [...] Yo me prestaba con gusto a este juego. Nada decía de amores a Aminta; pero cualquiera nos hubiera creído amantes, y amante también de Elodia. Las dos me esperaban todas las tardes a la ventana, entre las dos me sentaba, muy cerca las dos de mí, teniendo a veces al mismo tiempo mi mano en la de Elodia y mi pie en el de Aminta, y las dos me regalaban las más lindas flores del jardín al despedirme (p. 229).

En el fragmento precedente lo que adquiere mayor relevancia es la actitud que toman ambas doncellas, aunque comienzan una lucha de poder, cuyo premio será el amor de Flores, en realidad no habrá una vencedora, pues éste es, desde el inicio, el poeta mismo. Todos los esfuerzos para conquistarlo son producto del juego en el que el poblano decidió meterlas, de esta forma, ellas se convierten en las piezas del juego que Flores controla.

Aquí la voz de la narración presenta la situación desde la perspectiva del *yo narrado*, quien realiza todas las acciones en pos de mostrarse como la figura central de las relaciones en las que se inmiscuye. Al igual que en toda la autobiografía, las mujeres se convierten en un medio para hablar de sí mismo, en cada cita hay dos involucradas, pero aparecen como personajes incidentales, subordinados a las acciones de Flores.

- El buen amante

Otra forma de demostrar la supremacía es por medio de las relaciones sexuales, caracterizarse como un buen amante de nueva cuenta lo coloca como protagonista; así como para la *femme fatale*, la sexualidad es un arma poderosa, pues proporciona placer, para Flores hablar de sus capacidades en este ámbito es una manera de explicar por qué después del proceso de conquista las mujeres seguían con él, a pesar de los diversos problemas que eso les provocaba, por ejemplo, Elvira, de quien se hablará más adelante.

Una forma de demostrar la superioridad es la cantidad de jóvenes con las que tiene encuentros:

Apenas me ocupaba yo durante el día. Y al anochecer, me reunía con algunos camaradas alegres en un cafecillo de la calle Sagrario, y allí bebía, bebía hasta embriagarme. / Luego me dirigía a visitar a las Y, a quienes hacía el amor, a todas tres hermanas, que en verdad eran bien amables en tolerarme. / De allí pasaba a alguna casa pública de la peor especie (p. 117).

Como puede observarse, primero se centra simplemente en remarcar el parentesco y la cantidad, luego, como en la siguiente cita, también utiliza descripciones que le ayudan a explicitar lo buen amante que es. Todo narrado desde la perspectiva del personaje:

Sus ojos desmayados se perdían como en un éxtasis, sus ojos grandes, negros, cercados ya de esa sombra que es la huella del placer [...]. Después, ni una lágrima, ni un reproche. Pálida y fatigada, pero sonriente, reclinada en mi hombro, el brazo alrededor de mi cuello, besaba con una ternura inmensa mi frente y mis cabellos [...]. Era feliz con haberse unido a mí de tal manera que nuestra unión jamás podría llegar a ser olvidada por ella aun cuando alguna vez llegase a quererlo (p. 89).

En ambas descripciones, lo que se destaca es el goce de la joven, cuyo agente es Flores, quien logra provocarle todas estas sensaciones, de tal manera que la finalidad de las descripciones es demostrar sus capacidades como amante. Otro ejemplo de esto es la siguiente cita:

Su carta de ese día en que se traicionaban sensaciones muy vivas y recuerdos palpitantes en un lenguaje de fuego me revelaron que acaso no era yo quien más había gozado en el misterio de aquella noche, a la que tantas otras siguieron (p. 128).

Es evidente que hablar de su destacada actuación en el plano sexual le da un mayor valor al personaje, dado que logra enfatizar una más de las tantas cualidades que posee y que, a su vez, coopera para lograr la autoafirmación del mismo, ya que, como se mencionó, una forma de obtenerla es imponiendo su poder frente a los que le rodean, en este caso, las mujeres, cuyo placer está sujeto o depende del poeta.

Los anteriores ejemplos forman parte de la perspectiva del *yo narrado*, pero antes de éstos se manifiesta la perspectiva del *yo narrador*. Si bien en las citas precedentes las acciones del personaje hacían hincapié en demostrar su superioridad sexual y cómo esto le atribuía poder sobre las mujeres, en el siguiente fragmento, que le corresponde a la perspectiva del *yo que narra*, se ofrece una crítica sobre estas acciones y su propia actitud en aquel tiempo:

Obligado a tomar parte en la redacción de un periódico, y en ciertos trabajos políticos liberales, fui sacudiendo aquella fatal somnolencia moral, pero no salí de ella sino para lanzarme al libertinaje (p. 117).

La cita anterior refiere al momento en el que llegó a Puebla, en el texto se encuentra inmediatamente antes del párrafo en el que se regodea de cortejar a tres hermanas al mismo tiempo, por lo tanto, es posible observar el contraste de las perspectivas. Por una parte, está la del Flores narrador, quien escribe desde el presente en que fue escrita la autobiografía, en esta visión los actos de la juventud son criticados y se exterioriza un ligero arrepentimiento, como en este caso. Pero por otra parte, se encuentra la perspectiva del *yo narrado*, es decir, el que funge como personaje y trata en todo momento de mostrarse como un seductor que tiene la capacidad de controlar a las mujeres.

4.2.4 SUPERIORIDAD FRENTE A LOS HOMBRES

Si bien demostrar su poder frente a las mujeres le otorgaba ya cierto valor al poeta, exaltar dicha superioridad frente a un hombre es aún más significativo, pues no sólo se imponía frente a una figura considerada como inferior, sino frente a un igual. Con este fin el personaje realiza algunas acciones, tales como apuestas de conquista y enfrentamientos con los maridos de sus amantes.

Con respecto a las apuestas de conquista la actitud del personaje va sufriendo modificaciones a través del tiempo, en un principio sólo las acepta por no quedar mal frente a sus compañeros de escuela:

Un día comíamos todos, o casi todos, en la Gran Sociedad, cuando al través de los cristales que dan al interior del hotel vimos pasar indolente y coqueta una muchacha lindísima; tan linda que a su paso estalló entre nosotros un hurra de entusiasmo, y chocamos nuestras copas saludando a aquella hermosa aparición [...] No sabíamos absolutamente quién era, y sin embargo, nos desafiamos ya a su conquista, con tal arrogancia estudiantil y petulante que nos daba la edad y el abundante vino con que habíamos regado nuestro almuerzo. / Yo, como todos, hice y acepté aquel pretencioso desafío; pero al levantarnos de la mesa, casi lo había olvidado [...] (p. 58)

En este caso el poeta sólo reacciona frente a la algarabía de sus coetáneos, si bien se realiza la apuesta no se aprecia un sentimiento de competitividad, es decir, aún no se presenta la sed de superioridad, incluso después del momento de excitación se olvida del reto. En este periodo de la narración el afán de imponerse como el gran seductor aún no aparece; no obstante, sí hay un interés por mostrar cómo, sin hacer ningún esfuerzo, es preferido por las mujeres, en esta ocasión no hace nada para que Mercedes lo favorezca, ya que la joven toma la iniciativa.

En el apartado 3.2.2, se realizó un recorrido donde se pudo apreciar cómo para Flores era muy importante la presentación que hiciera de las jóvenes con las que se relacionaba, ya que a partir de ello, el papel de él se destacaba aún más; en aquellos casos, jerárquicamente, el bardo casi siempre estaba por encima de sus enamoradas.⁸² Con base en esto es muy significativo observar cómo en la siguiente cita explícita una serie de cualidades de las que Mercedes es poseedora, y en cambio él se coloca como un ser inferior:

Hija del procurador general de X, había recibido una educación esmerada. Poseía una instrucción poco común, talento, finura, imaginación romancesca y hasta dinero. Y yo, pobre estudiante vine a ser el dueño, el amo de aquella hermosura, y también de aquella alma (p. 66).

En primera instancia podría parecer que de verdad él queda por debajo de la señorita, sin embargo, haciendo un análisis más profundo es posible observar que utilizando la retórica de la inferioridad obtiene la mejor posición, ya que es elegido por una mujer bella y educada, dejando detrás a todos los demás hombres, con mejores posibilidades económicas.

En un capítulo posterior el poeta acepta un desafío nuevamente, pero en esta ocasión sólo tiene un contendiente:

⁸² Hay mujeres que son excepción de esta inferioridad, al respecto *vid.* apartado 3.2.1 LEJOS DE LA MUJER MODERNA, en la presente tesis.

Gustóme [Ángela], y comuniqué mis impresiones a S. Éste, que a la sazón se mecía indolentemente en una gran hamaca de la costa, me dijo con cierta arrogancia petulante y burlesca: “a mí también me gusta es mi amiga, la enamoro con fundadas esperanzas de buen éxito; pero, no obstante, puedes hacer lo que quieras respecto a Ángela... ¡ay verás!”. / —Cuidado, S., ¿es un desafío?/ —Si tú quieres...¡Bah! [...] Ángela no me inspiraba entonces más que cariño, un cariño casi fraternal. /Acaso sin el reto de S. no la hubiera enamorado (pp. 78-79).

En el caso de Mercedes la apuesta no ocupa un lugar tan importante dentro de la sucesión de los hechos, se pone más énfasis en hablar de las cualidades de la doncella, en este ejemplo, en cambio, el reto tiene un papel trascendental, tanto que es lo único que motiva al bardo para conquistar a Ángela, ya que no se siente atraído por ella ni física ni sentimentalmente; en consecuencia, se ve cómo el proceso de conquista se convierte en una lucha de poder con S.

A decir de Mieke Bal,⁸³ la visión del objeto focalizado está determinada por el focalizador, de la misma manera, la imagen que un focalizador presenta de un objeto nos dice algo sobre el focalizador mismo, por ejemplo, ¿qué focaliza el personaje y hacia dónde se dirige esa focalización? A partir de este presupuesto, es posible ver cómo en la cita anterior el focalizador (Flores) pone mayor énfasis en narrar el desafío que estableció con S. que en presentar una descripción de Ángela, de esta manera, la joven queda sólo como un instrumento para que el poeta pueda ganar más prestigio frente a sus compañeros.

En el primer ejemplo, la importancia de la conquista radica en que ella es una señorita bella y educada; y en el segundo, la finalidad es demostrar su superioridad frente a otro hombre.

En el siguiente caso, ambos motivos se manifiestan:

Luz era, en el concepto de su familia, de sus amigas y sobre todo de su pretendiente, una mujer de mármol. Para mí lo era también en el sentido artístico, plástico de la expresión, un cuerpo modelado bajo las mejores condiciones de estatura, morbidez y gallardía de formas [...]. Se pretendía como he dicho antes que su corazón era también de mármol. En mi concepto no era más que una Galatea sin Pígmalión. / M. apostó conmigo a que todo

⁸³ Mieke Bal, *Teoría de la narrativa: una introducción a la narratología*, Madrid, Cátedra, p.112.

mi arte tenoriano se estrellaría en el orgullo, en la susceptibilidad, en la educación de confesionario de aquella joven (pp. 204-205).

En primer lugar, es de suma trascendencia ver cómo en este caso ella sí es importante dentro de la narración, basta con ver las líneas dedicadas a su descripción, que permiten caracterizarla como una mujer bella y desdenosa, lo cual establece una mayor dificultad en la tarea del joven, pues ella no será tan accesible como otras doncellas. En segundo lugar, el desafío conserva su relevancia como medio para alcanzar la autoafirmación y la imposición frente a los demás, en este caso no sólo será con los hombres, sino también con la mujer altiva que desprecia a todos los que intentan enamorarla. De esta manera, y a partir de la citada descripción, el triunfo adquirirá mayor importancia, pues Flores demostrará que con su “arte tenoriano” es capaz de doblegar a quien desee.

A través de los anteriores ejemplos pudo verse cómo las apuestas de conquista son un medio que le permite al poeta conseguir reconocimiento, tanto con las mujeres como con los hombres que lo retan. En un principio, dichos desafíos sólo son realizados para seguir la corriente de una borrachera; no obstante, con el tiempo, éstos adquieren mayor relevancia y se convierten en una lucha de poder en la que el poeta siempre es vencedor.

Pero las apuestas no son la única forma en la que el poblano reafirma el poder que posee, además, busca estar en situaciones en las que dicho poderío se exhiba:

Bajando la escalera encontré a H. que subía: me detuve, y le saludé tendiéndole la mano: aquello era un insulto que debía hacerle estallar...Pero con gran sorpresa mía, tomó mi mano y me devolvió el saludo como si nada hubiese pasado (p. 129).

La cita se refiere al encuentro que tiene el poeta con el esposo de Elvira después de que se descubre la infidelidad de ésta mientras el matrimonio vivió en la casa paterna de Flores. El fragmento pone en evidencia la actitud cínica tomada por éste, donde se destaca la manera desafiante en la que se acerca al hombre deshonrado para buscar un enfrentamiento, no obstante,

el ofendido se desentiende de la situación y de esta forma le otorga al poblano la victoria, no sólo porque estuvo con su mujer, sino porque cuando tuvo la oportunidad de resarcir su honra decidió evadirlo. En este caso, el triunfo es aún más valioso que en las apuestas estudiantiles, ya que el poblano ha transgredido un contrato social, exhibiendo frente a todos al marido engañado.

Encararse con el esposo es una acción de presunción por parte de Flores, sólo para sobajar a su rival, sin más motivo que el placer de estar por encima, acción con la cual no sólo mancilla el honor ajeno, sino el propio; lo anterior lo contrapone al prototipo del héroe romántico, pues para este último los enfrentamientos tenían sentido porque demostraban su valor y superioridad moral, estaba obligado a responder de forma valerosa e incluso violenta, siempre con el fin de defender su honra, así, el enfrentamiento se convierte en un medio para ser mejor, en cambio, para el bardo, el enfrentamiento es un medio para exhibir la falta que cometió.⁸⁴

En otras ocasiones la ofensa no se vuelve pública; no obstante, por medio del discurso el poeta sitúa al cónyuge burlado en un lugar inferior: “Desde aquella hora comenzó para Alina una vida cruel. L. nada le decía, pero la vigilaba; el **pobre** hombre se entristecía, sufría, y se había hecho adusto, violento, intolerable, él, que siempre había sido de un carácter alegre y jovial en extremo” (p. 185). Las negritas son mías para resaltar el adjetivo que Flores usa para referirse al marido de Alina después de que éste se da cuenta de que ella está enamorada del joven calavera. Además de compadecerlo, al realizar la descripción del cambio de carácter del esposo, el bardo expone el dominio que tiene sobre los demás. En primer lugar, sobre la señora, quien no puede ocultar ante su marido la turbación que le provoca Flores y en segundo lugar sobre el hombre, ya que por causa de las reacciones que el escritor causa en su mujer cambia completamente su forma

⁸⁴ Acerca de la superioridad moral del héroe y su relación con la libertad romántica *vid.* apartado 3.3.1 EL SEDUCTOR DON JUAN, en la presente tesis.

de ser. Así, gracias al joven, un señor amable y cariñoso se transforma en un ser triste y violento que no puede hacer nada para frenar los sentimientos de su amada.

En este apartado se analizó cómo por medio de los enfrentamientos que busca con otros hombres, ya sean apuestas o encuentros con los maridos de sus amantes, el Flores narrado exhibe ante los demás el dominio que ostenta sobre ellos y sus mujeres, de esta manera, demuestra que en la relación que los une siempre se encuentra en una jerarquía superior. Sin embargo, dicha superioridad se sustenta en hechos un tanto banales, pues no ponen a prueba la fortaleza o valentía del poeta, los enfrentamientos que busca para confirmar su poder son fáciles y sabe de antemano que los tiene ganados.

4.3 MANUEL M. FLORES Y EL PROTOTIPO DEL HÉROE ROMÁNTICO.

A lo largo de *Rosas caídas* Flores realiza acciones o toma actitudes que corresponden al prototipo literario del héroe romántico, dicha caracterización genera conflictos en el sujeto de la narración, ya que en ocasiones el rasgo romántico con el que se identifica corresponde más a la perspectiva del *yo narrado* que a la del *yo que narra*, las cuales, como se ha venido viendo, la mayor parte del tiempo son discordantes.

4.3.1 EL SEDUCTOR DON JUAN

La figura del Don Juan creado por Byron⁸⁵ es el más claro ejemplo de la afirmación del ego romántico ya que se presenta como:

⁸⁵ Existen diversas obras que abordan la figura de don Juan, la primera fue *El burlador de Sevilla* de Tirso de Molina; con el tiempo dicho prototipo fue modificándose hasta llegar al Romanticismo, cuando vio en esta figura la encarnación del rebelde: “Las aventuras amorosas de don Juan, las que, a la luz del siglo XVII, llevaron a catalogar a don Juan como un burlador de mujeres, monstruo social que altera la ley y el orden establecido, por lo que debería ser castigado. El mismo hecho es visto de manera completamente diferente en el siglo XIX; en esa ocasión, las aventuras amorosas se utilizaron para mostrar la sed eterna e insaciable de belleza del personaje, ahora convertido en

El mito del amante disoluto y bellaco, que lleva su estrafalaria y pecadora conducta más allá, incluso de los límites que Ovidio jamás se hubiera atrevido a sobrepasar [...]. Para su época Don Juan es un tipo de héroe nuevo, el héroe infausto. Los héroes sombríos como él son producto de la reflexión, no sobre el mundo real, sino acerca del mundo interior, de la identidad y del ego que subyacen bajo la velada pátina de convenciones sociales burguesas como la ley, la moral, la religión, e incluso, el arte.⁸⁶

La imagen de joven calavera que Flores maneja a lo largo de la autobiografía permite empatarlo de forma inmediata con Don Juan, ya que para ambos el proceso de conquista representa un juego de poder y autoafirmación; finalidad que como hemos visto es fundamental en el proceso de escritura del poeta. Cada mujer seducida le confiere un nivel mayor de seguridad al Don Juan, quien puede hacer gala de sus habilidades; es por ello que la presunción de las aventuras amorosas se convierte en un elemento fundamental para la construcción del personaje.

Debido a que *Rosas caídas* comienza con capítulos que corresponden a la infancia del poeta, la presentación del *yo narrado* como Don Juan es progresiva, es decir, sus acciones van evolucionando a lo largo del texto, en un principio se muestra inexperto e incluso torpe cuando se acerca a alguna doncella, no obstante, el paso del tiempo le otorga experiencia que se refleja en la forma en la que seduce a mujeres casi inalcanzables. Por ejemplo, la siguiente cita pertenece a los inicios de sus lances amorosos:

No había remedio, era preciso hablar, y hablar de amor. / Hablé; pero, ¡ay!, de una manera tan infeliz que ella debió comprender que aquella era la primera vez que lo hacía; que era recluta ante los primeros fuegos de su primer campaña. Verdaderamente no hablaba, balbucía; mis palabras eran confusas e incoherentes [...] Después de decirla “amo a usted no como amigo, sino como amante”, a lo que ella contestó: “no lo creo”, ya no contesté. Me quedé mudo (p. 33).

héroe” (Jéssica Castro Rivas, “Don Juan de Gonzalo Torrente Ballester: reelaboración de los orígenes”, *Revista chilena de literatura versión online*, núm. 70, 2007 en http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0718-22952007000100007&script=sci_arttext consultado el 24/08/11). La versión del don Juan romántico fue escrita por Zorrilla en 1844, *Don Juan Tenorio*. Byron plasmó su versión en el poema épico satírico *Don Juan*, el cual dejó inconcluso debido a su muerte en el año de 1824.

⁸⁶ Bruce Meyer, *op. cit.*, pp. 151 y 156.

En este momento de la autobiografía, el *yo narrado* aún no puede incorporarse al prototipo del don Juan, en primer lugar, no tiene la seguridad y el cinismo que caracteriza a dicho personaje, esto condiciona el encuentro y provoca que pierda su lugar como sujeto agente, o sea, desaparece el poder que, posteriormente, buscará en todas las relaciones que establece. Por otra parte, una de las características principales del Don Juan es su capacidad de convencimiento, por medio del cual logra doblegar a los espíritus más reacios, así que jamás aceptará un no por respuesta, utilizará todos los recursos con los que cuenta para alcanzar su objetivo.

La declaración de Flores no se distingue por su firmeza así que evidencia que es un novato, lo cual se refuerza cuando la mujer muestra resistencia; dicha actitud pone a prueba la habilidad del poeta, misma que inmediatamente se ve rebasada por la negativa, dejando al descubierto su inexperiencia. Bajo estas circunstancias es indudable que el bardo aún no ha adquirido los atributos necesarios para ser considerado un Don Juan, sin embargo, con el paso del tiempo irá adquiriendo dichos rasgos, pues no se siente conforme; a pesar de que obtuvo un buen resultado, para él es importante la forma en que lo logró, y en este caso no se debió a su capacidad como cortejador, sino a que con anterioridad ella ya estaba enamorada de él.

Con el paso del tiempo la conducta del poblano se irá modificando hasta que se convierta en el Tenorio capaz de seducir a cualquier mujer:

Josefa, al hablarle de amor, me dio desde luego un no. Nunca hubiera creído que fuese grata una negativa de este género, y sin embargo, esto lo ha sido [...]. Había en su mirada tanta inocencia, tanta castidad, en todo su semblante, que por no espantarla no la besaba. Lo hice la segunda vez que la encontré sola –la tomaba por asalto como para acariciarla– y me rechazó toda trémula y espantada. La tercera vez se defendía de mis besos dejándose los dar; acaso iba yo a seguir algo más, pero la llegada de la madre la salvó (pp.145-146).

Haciendo una comparación de ésta con la penúltima cita es posible ver dos grandes contrastes. El primero es la postura que toma Flores ante el no de la doncella, en el primer ejemplo, no sabe

cómo actuar ni qué decir para tratar de convencerla, la negativa obstaculiza sus intenciones; en cambio, en este último, la situación adversa lo motiva para seguir insistiendo, pues sabe que esto le da oportunidad para poner en práctica su astucia. El segundo contraste es la forma en la que se acerca a la joven, en el primer fragmento revela su inseguridad, se atreve a hablarle de amor, pero no sabe bien a bien cómo ni está totalmente convencido; por el contrario, en la cita precedente diseña una estrategia para conseguir el objetivo, toma en cuenta el carácter de ella y las debidas precauciones para no agotar sus posibilidades, de esta manera, decide acercarse en el segundo encuentro y para el tercero actuar de tal forma que sus intenciones queden claras, es decir, el acercamiento es progresivo, preparando a la joven, con la finalidad de obtener los mejores resultados. Dicha planeación resulta, ya que también la actitud de ella cambia, en un principio está renuente y después acepta los besos, aunque trate de evadirlos.

Así, la repetición constante de sus aventuras y su talento para seducir mujeres le darán al poeta una fama: “Corrían también anécdotas ridículas y tontas de mis amores en Puebla. Yo era en fin, un calavera, un libertino, un Tenorio que no merecía el menor crédito en materia de amores” (p. 186). Esta capacidad para conquistar mujeres es una de las razones por las que el Flores narrado puede empatarse con el modelo del Don Juan, como se vio, dicha caracterización se convierte en una constante en la autobiografía una vez que el personaje supera la inexperiencia de los primeros años posteriores a la infancia.

Pero hay otra característica muy importante que también lo iguala con el Tenorio, su rebeldía, característica que comparte con cualquier héroe romántico: “[...] el carácter tradicional del héroe romántico, rebelde, alineado y apasionado transgresor de las normas sociales. Por lo general, el discurso romántico valoriza los sentimientos y emociones desenfrenados del héroe

[...]”.⁸⁷ Dicho carácter se identifica con Flores, quien es asiduo transgresor de las convenciones sociales, sobre todo del matrimonio, ya sea porque comete adulterio o porque huye del compromiso, alimentando así su fama de Don Juan:

Todo quedó arreglado, pero en el concepto de aquella no sería un pasatiempo y se resolvería en un pronto matrimonio. / Esta palabra me ha espantado siempre: así es que bendije mi próximo viaje que me excusaba de formalizar aquellas relaciones amenazantes, atentatorias, y lo apresuré (p. 206).

La mujer a la que se refiere es Luz, por cuyo amor luchó después de realizar una apuesta con B., la cual ganó, no porque le interesara en verdad, sino porque, como ya se dijo, era una forma de demostrar superioridad, así que una vez que cumple su propósito, no tiene sentido permanecer con ella. En la cita es posible advertir cómo para el Flores narrado el matrimonio se presenta como algo negativo, pues es un compromiso que coarta la libertad tan apreciada por los románticos, eso aunado a que su amorío con Luz ya no le otorgará ningún otro beneficio provoca su partida.

Con Lavinia la situación empeora ya que en esta ocasión no la abandona solamente a ella, sino también a un hijo. Además, la relación que mantienen no se limita a amores de balcón o encuentros furtivos, pues él establece una comunicación con la familia de su enamorada, es decir, se constituye un acercamiento que formaliza la relación, incluso en la muerte del padre él apoya a la familia y asiste al entierro. De esta manera, cuando traiciona su confianza está trastocando una de las principales instituciones reconocidas por la sociedad, lo cual vuelve hacer al abandonar a Lavinia estando embarazada:

Allí estaba Jossy, Raquel, Viola, jugando conmigo la primera y última comedia del amor; sintiéndolo ya la segunda como una realidad punzante y adorada que la llenaba el corazón...en el vértigo del festín, del baile, de la música, del vino y del amor me olvidé completamente de Lavinia el mismo día de su partida (p. 222).

⁸⁷ Evelyn Picón, *Poder y sexualidad en el discurso de Gertrudis Gómez de Avellaneda*, Amsterdam, Rodopi, 1993, p. 83.

Así Flores evade el compromiso de la paternidad y sigue concentrándose en sus aventuras, lo cual no le causa ningún conflicto.

En cambio, la perspectiva del *yo que narra* muestra arrepentimiento: “¡Qué voluble y superficial es a veces mi corazón! Se hubiera dicho que con el polvo del camino me había sacudido, una hora después de haberla dejado, los recuerdos todos de Lavinia [...] También el amor tiene sus miserables, sus cobardes, sus infames... y yo era uno de ellos” (pp. 221-222). Es posible ver cómo en este caso, la perspectiva que se está manifestando es la del Flores que narra, la cual nuevamente se contrapone a la del personaje. El *yo que narra* exterioriza arrepentimiento por la ligereza con la que en el pasado tomó decisiones, sin embargo, dicho “arrepentimiento” es muy débil, en comparación con las acciones del yo narrado, es decir, la perspectiva figural describe extensamente la imagen del transgresor de las normas sociales, como la familia, el matrimonio y el reconocimiento de la paternidad, mientras que la narratorial utiliza dos líneas para tomar una distancia en la perspectiva cognitiva y expresar la pena que le causó no haber pensado mejor las consecuencias de sus acciones. Es aquí donde se observa nuevamente cómo Flores no puede ser un héroe romántico, ya que dichos personajes se caracterizaban por vivir atormentados por sus acciones, su capacidad de olvido es nula, y cuando intentan ponerla en práctica, siempre la culpa los persigue.

Por otra parte, el adulterio también es una de las principales formas en las que se quebrantan las convenciones sociales. En el apartado 3.2.2 ya se había visto cómo para el poeta es importante mencionar que las mujeres a las que conquista son casadas; sin embargo, no detallaba dichas relaciones. En el capítulo dedicado a la relación con Elvira se toma varias páginas, ya que es una de las más transgresoras que ocupan la autobiografía, debido a que no sólo está quebrantando el contrato social, sino que nuevamente trastoca la institución familiar:

Nuestra conducta, a pesar de nuestras precauciones, era un escándalo flagrante en casa, y mi familia estaba profundamente disgustada, aunque ignoraba el grado a que habían llegado nuestras relaciones.../ Elvira venía a veces a mi cuarto, a las cinco de la mañana. En una de ellas, al inclinarse a darme un beso, la puerta se abrió y apareció su marido H. Vio perfectamente a Elvira al lado de mi lecho, y acaso hasta sorprendió su beso (p. 129).

Elvira y su esposo vivían en la casa de los padres de Flores, mientras tanto éste aprovecha su estancia para conquistar a la esposa e iniciar una relación; como puede verse en la cita, aquí el poeta no está ofendiendo sólo la honra del marido y la amante, sino también la de su propia familia, quien tenía el compromiso de resguardar los intereses del matrimonio, de esta manera, la figura transgresora vuelve a manifestarse, pues está contraviniendo las normas y los valores familiares.

Las acciones transgresoras que lleva a cabo el *yo narrado* tienen algo en común y es que en todas se muestra la evasión del compromiso, en el caso de las relaciones extramaritales, por su naturaleza, no lo tienen, pues las mujeres casadas ya tienen un contrato con alguien; y en el caso de Lavinia, el abandono lo libera de la responsabilidad de formar una familia con alguien, así como de la paternidad.

Una de las características del héroe romántico es su superioridad moral, uno de los atributos que lo distinguen y separan del común de la sociedad:

Los héroes románticos son seres solitarios, asociales. Incluso cuando participan en acciones nacionales o sociales, la colectividad es un mero escenario en el que deambulan sin ninguna esperanza de objetivo compartido. Como héroes trágicos se hallan en guerra perpetua contra el universo carcelario que les rodea y que advierten también en su interior. Su pasión por la libertad y por la justicia emana exclusivamente de la atención prioritaria que otorgan a su dictamen de conciencia.⁸⁸

Es decir, para el romántico huir del compromiso no es una acción de cobardía, sino de valor porque implica obtener su libertad, dado que es superior moralmente, no puede acatar las reglas

⁸⁸ Rafael Argullol, *El Héroe y el Único. El espíritu trágico del romanticismo*, Barcelona, Acantilado, 2008, p. 350.

de la sociedad que desprecia, así que esta liberación conlleva un goce porque se ha separado de la norma, pero al mismo tiempo, una tragedia por las consecuencias que ello implica. En el caso de Flores, la evasión de las reglas no demuestra su calidad moral, por el contrario, lo deja como el villano del Romanticismo, quien destruye la virtud.

4.3.2 EL ARTISTA

Otra de las formas en las que el bardo se presenta es como un artista, en este caso, cuando ve a Jenny después de haberla abandonado porque se había fastidiado de ella, no hace explícita la caracterización, sino que el lector puede interpretarlo por sus acciones:

Y una noche me sorprendió, revelándose poetisa con los versos siguientes, hechos poco antes de mi llegada a Méjico. [...] Sí, sus canciones y sus versos me conmovieron más que su desventura y sus lágrimas. / Y sólo cuando con una voz llena de sollozos hubo recitado sus versos, fue cuando de lo profundo de mi alma imploré verdaderamente su perdón (p. 96).

De acuerdo con las palabras del Flores narrado lo único que lo conmueve es el talento de la mujer, es decir, el arte se convierte en un medio por el cual ella puede lograr comprensión. Es una identificación, ya que ambos poseen la misma capacidad creadora, así como la sensibilidad para entender el lenguaje artístico. La presentación de este episodio es una forma de mostrarse como poeta romántico, el cual, recordemos, era visto como un ser especial, como un genio que tenía el poder de observar y sentir el mundo de una forma diferente al resto de las personas. Bajo estas circunstancias, los ruegos y las lágrimas vulgares no lo estremecen, en cambio, el poder de un poema es determinante para que el alma de Flores sea conmovida.

Pero la poesía no es el único arte que caracteriza al romanticismo, la música ocupaba un lugar primordial en dicho movimiento, ya que era considerada la más inmaterial de las artes, por lo tanto, su conexión con el alma era mucho más fuerte:

[...] es en la música donde el Romanticismo encuentra su campo privilegiado de expresión. No hay cuento, novela o relato que no se refiera a ella. Es el vehículo perfecto del amor y de la religiosidad. El músico es el artista por antonomasia. La música una religión y el músico su sacerdote. Sólo la música y el amor merecen el calificativo de divinos. La música era para el Romanticismo la máxima expresión del espíritu.⁸⁹

Si bien Flores no es músico, sí muestra la predisposición que siente por dicho arte:

Y por espacio de una hora se entabló entre nosotros una verdadera lid de reproches, recriminaciones, justos por su parte, indignos por la mía [...] Y cuando iba a abrazarme o a tomar mi mano le decía una palabra cruel que la dejaba inmóvil y abatida. Por fortuna dieron las seis, y en el cuartel inmediato la música tocó unos trozos de ópera que revolucionan siempre mi corazón, y que entonces me transformó de súbito. Antes de acabar de pensarlo, mis brazos se enlazaron al cuello de Lavinia y nuestros besos ahogaron la última recriminación (p. 219).

Al igual que en la situación con Jenny, el bardo se encuentra en un momento difícil y la música sirve como medio no sólo para tranquilizarlo, sino también para cambiar su actitud. Es importante observar cómo contrasta el carácter de Flores; en la primera parte de la cita se describe como insensible e incluso violento que tiene recriminaciones para la mujer a la que engañó; en cambio, en la segunda parte se exhibe alguien sensible, cariñoso y capaz de expresar sentimientos amorosos hacia Lavinia, es decir, la música lo transforma completamente. Como lo explica Galí, la música es considerada como un arte espiritual y tiene el poder de apaciguar espíritus, como en el caso del poblano.

No obstante los ejemplos anteriores, en los cuales el arte es un medio de sensibilización y se considera una actividad espiritual superior, en ocasiones el Flores narrado le hace perder esta elevación, pues la utiliza con otros fines:

Era la época de mis múltiples amoríos en Teziutlán. Había yo lanzado en un periódico local mi “Enlutada”, sin dirección, sin fecha, “señas particulares, ninguna”, así es que podía ser aplicable conforme se ofreciese el caso, y en T. había por lo menos una media docena de casos enlutados (p. 205).

⁸⁹ Montserrat Galí, *op. cit.*, p.20

La poesía se convierte en una herramienta para conquistar mujeres, pero nuevamente éstas pierden su individualidad, pues no son musas de una producción por cualidades propias, sino que el recurso literario se convierte en una generalización que puede dedicarse a cualquiera. En consecuencia, la escritura del poema no es un proceso del genio creador, sino una “mercancía” o producto hecho para conseguir la afirmación del Don Juan. Incluso la caracterización como artista cambia de significado, en el primer ejemplo, la mención de la poesía tiene la finalidad de presentarse como un ser sensible, en cambio, cuando la poesía se transforma en un medio y no un fin, la imagen proyectada del Flores narrado se modifica: “La inmerecida reputación de poeta *mejicano* que *comenzaba* yo a tener me favoreció, y mis amores caminaron viento en popa, a pesar de que Odon tenía en derredor suyo algunos pretendientes [...]” (p. 201). Como puede verse, el artista ya no se conmueve ante su creación o la de alguien más, sino que la usa para descubrirse como alguien superior, es decir, forma parte de sus armas para autoafirmarse.

A pesar de que el Flores narrado quiere proyectarse como un individuo sensible, mostrando sus reacciones frente a las manifestaciones artísticas, en ocasiones evidencia que dicha condición no es constante, pues bajo su urgencia de autoafirmación utiliza la poesía como un instrumento de conquista, despojándola, de esta manera, del lugar superior que antes le había otorgado.

Es en este panorama que se muestra la otra figura del Romanticismo, bajo el deseo de poder y la satisfacción obtenida, por medio de la crueldad en sí misma, se vislumbra la otra cara del héroe, el que utiliza su dominio para corromper, ya sea doncellas, casadas o cualquiera que le signifique un reto. Esta figura está asociada con Satanás⁹⁰, quien se ocupa de conquistar la Gloria;

⁹⁰ La inclusión de Satanás dentro de la poética romántica tiene su origen en el derrocamiento del régimen absolutista y la afirmación de la burguesía en el poder, al desacralizar el derecho divino de los reyes, dicha clase emergente se ve en la necesidad de establecer el derecho de poseer el poder en la tierra y con los medios propios de cualquier

el ansia de poder que va asociada con el demonio y forma parte de una de las grandes dicotomías románticas, se basa en el mundo terrenal, la exploración con la carne, es decir, una manifestación pragmática, frente a la visión ideal, cuyo reconocimiento sucede con el espíritu y se da en el plano de la idealidad. De esta manera, Flores está emparentado con este aspecto maligno del héroe.

4.3.3 EL PLACER Y EL DOLOR VAN DE LA MANO: LA ETERNA CONDICIÓN ROMÁNTICA

Como ya se había dicho en la primera parte de este capítulo, el romántico está en una constante búsqueda de la completud, ya que se contempla como un ser escindido de la naturaleza, debido a esto anhela existir como *Uno*, que representa la totalidad y la plenitud. Así el héroe está en un camino para llegar al *Único*, por lo que busca diversas alternativas, una de ellas es la pasión que se manifiesta como:

[...] una punta de lanza contra la Nada, un islote de confirmación del ser en el océano silencioso del no-ser. Es “un instante desmesurado” (Cernuda), “un momento de vida” (Keats) en el que la disolución de las habituales coordenadas del espacio y del tiempo hace que se desvanezcan las fronteras entre la vida y la muerte, entre la plenitud y la Nada.⁹¹

Es decir, una forma de subsanar dicha escisión es la pasión o la posesión sexual, instante en el que el héroe logra fundirse con el todo; desde esta concepción romántica, el amor no es platónico

hombre, dependiendo de sus habilidades en este mundo. El romántico tiene a la Edad Media como uno de sus grandes referentes, sin embargo, no compartió con ésta el gusto por la divinidad, sino por su contrario, lo demoniaco, resultado lógico después de trasladar a la tierra la fuente del poder y de la gloria. Afianzarse en el mundo temporal implicaba apropiarse del universo que la visión escolástica había proscrito, de esta manera, la riqueza ya no se usa para combatir al demonio y exorcizar el mal, sino como el medio para conquistar la gloria, y con ella todos los placeres que el mundo ofrece: “El romántico ama las alturas, pero éstas sólo tienen sentido porque el nuevo héroe debe ahora escalarlas desde las profundidades de la tierra, habitadas por seres terribles que constituirán el nuevo foco del poder y de la fuerza” (Jorge Ruedas de la Serna, *Los orígenes de la visión paradisiaca de la naturaleza mexicana*, México, UNAM, 1987, p. 60).

⁹¹ Rafael Argullol, *op. cit.*, p. 409.

como al que le da prioridad el *yo que narra*,⁹² sino que contempla, con todo lo que implican, al placer y la sensualidad. A diferencia del amor platónico que renuncia al placer para evitar el dolor, el amor romántico pasional los asume como dos conceptos inseparables. Para el romántico la consumación amorosa es “el punto de inflexión a partir del cual la pasión muestra su faz desposeedora y exterminadora”.⁹³ Según Argullol,⁹⁴ la búsqueda romántica se fundamenta en un escape del hastío, pero se convierte en un círculo vicioso, ya que cada fuga (relación) representa en sí misma la inmediata desposesión, la cual incita a nuevas posesiones (relaciones). De esta manera el placer de la posesión y el dolor de la desposesión se unen irremediamente en esta concepción romántica del amor, misma que pertenece a la perspectiva del *yo narrado* (personaje) de Flores, como se mostrará en el presente apartado.

La siguiente cita hace referencia a la relación que sostuvo con Mercedes, quien era una joven bella, talentosa y educada, en suma, la perfecta señorita decimonónica:

Yo la había amado en verdad; pero hacía dos meses que vivíamos en una ardiente atmósfera de placer, que el amor sensual me fatigaba ya; y en cuanto al amor del alma, ya no lo sentía [...] El placer había matado al amor, a y su vez moría también el placer. A pesar de mi juventud y robustez me sentía lacio y agotado (pp. 68-69).

De acuerdo con lo que dice el *yo que narra* lo que buscaba era el amor platónico, sin embargo, el personaje se encuentra con la otra concepción del amor romántico. En un principio el bardo dice enamorarse de Mercedes y esta compatibilidad los lleva a relacionarse sexualmente, lo cual en un principio se convierte en un lazo que fortalece la unión, pero con el tiempo se manifiesta como un obstáculo. El placer se presenta como un arma de dos filos, en un principio, significa la saciedad del héroe, pero sólo por un instante porque enseguida se transforma en una profunda insatisfacción, que es mayor a la que de por sí ya lo ocupaba. De esta manera, la relación sexual

⁹² *vid.* apartado 3.1.4 CUANDO EL AMOR ES COSA DE OCIO, en la presente tesis.

⁹³ *Ibidem*, p. 410.

⁹⁴ *Ibidem*, p. 443.

sustituye a los sentimientos hasta desaparecerlos, esto no garantiza su propia pervivencia, ya que con el tiempo también lo fastidia.

Como puede verse, la perspectiva de la cita anterior es la del personaje, en cambio en el siguiente párrafo se manifiesta la del *yo que narra*, pues está escrito en presente, por lo que se vislumbra claramente cómo toma una distancia para juzgar sus acciones:

Yo no puedo comprender ahora cómo pude permanecer tanto tiempo impasible, mudo, y cruzado de brazos, oyéndola. Era que el hastío de la orgía perpetua de mi vida había embotado mi sensibilidad, y me encontraba escéptico, y fatalmente indiferente al amor, al placer y a la compasión (p. 69).

Otra vez el *yo que narra* se manifiesta contra las acciones del personaje y exterioriza su inconformidad con la situación de la que fue protagonista en aquel momento, misma que se repitió constantemente:

Aquel amor no fue desde entonces sino la fiebre del placer. Elvira parecía tener el secreto de las voluptuosidades inagotables. Yo no podré pintar lo que fue mi vida durante tres meses al lado de aquella mujer; era un infierno celeste. Estaba satisfecho, y sin embargo celoso de Elvira; celoso con toda la irritabilidad salvaje del amor sensual. Celoso de su marido, de sus amigos, de sus hijos, de su pasado, de sus recuerdos, de todo. [...] Aquel amor tan poéticamente comenzado degeneró en un sensualismo repugnante; sus goces me irritaban, y sufría yo sus infernales delicias sin voluntad ni fuerza para arrancarme de ellas (pp. 128-129).

Flores valora más el amor espiritual, a pesar de que en su momento haya disfrutado del amor carnal e incluso lo haya preferido. Por otra parte, en este fragmento se vislumbra cómo la satisfacción que otorga el placer es efímera y es sucedida, enseguida, por la terrible desposesión; Elvira le pertenece mientras están juntos y logran la “unión”, sin embargo, inmediatamente después de que se consuma el acto amoroso, ella vuelve a ser de todos y todo lo que le rodea. Las frases antitéticas “era un infierno celeste” y “sufría yo sus infernales delicias” concentran el significado de este amor pues manifiestan la asociación de los dos extremos. En conclusión, es el

Flores narrado quien se identifica con la figura del héroe romántico que está en constante sufrimiento debido a la insatisfacción que le provoca la desposesión amorosa.

La discordancia existente entre las dos perspectivas narrativas se hace patente en el análisis de los dos últimos apartados del presente capítulo, en los cuales se muestra cómo el *yo narrado* o personaje trata de identificarse con dos modelos, el Don Juan y el héroe insatisfecho. En el primero la característica que se pone en el centro es el deseo de exhibir su poder frente a los demás, lo cual consigue por medio de su capacidad para seducir a las mujeres. En el segundo se manifiesta la paradoja del romanticismo, la consecución efímera de la completud, la cual se convierte en una insatisfacción que conlleva a un círculo vicioso autodestructivo como el que atormentó al poeta poblano. En ambos casos la perspectiva del *yo que narra* declara su arrepentimiento por haber obrado de tal forma, pues justo esas acciones le impidieron la obtención del amor ideal.

5. CONCLUSIONES

A través de las páginas de la presente tesis se hace un acercamiento a la obra del poblano, sin duda, aún quedan muchos caminos que recorrer en el estudio de *Rosas caídas*, pues un trabajo como éste no tiene la capacidad para agotar tantos años de episodios amorosos, sin embargo, el propósito de explorar tan fundamental obra de las letras mexicanas decimonónicas fue cumplido.

En primera instancia se concluye que el texto es una autobiografía, la cual, como se vio en el primer capítulo, se encuentra a caballo entre la realidad y la ficción, tan es así que delimitar fronteras ha sido difícil, aún después de variados y extensos estudios la crítica sigue dividida. En el presente trabajo se partió desde el enfoque deconstructivista representado por Paul de Man, quien muestra cómo la autobiografía es un medio de construcción de una identidad, es decir, la escritura crea al referente y no que la escritura se crea a partir del referente.

Ambas posturas son extremas; sin embargo, hay matices, como en cada creación literaria, de tal forma que si bien Flores, usa la escritura para construirse a sí mismo, no todo lo narrado es ficción, es por ello que el texto es un gran ejemplo autobiográfico. A partir de Paul de Man y la teoría de la narratividad, se realizó un análisis en el que se distinguen dos perspectivas: Flores que narra y Flores narrado, cada uno mostrando diferentes facetas de un sujeto en constante conflicto. El medio para llevar a cabo dicha construcción son las relaciones que tuvo con un gran número de mujeres, de esta forma, ellas se convierten en un medio para el autoconocimiento.

El yo que narra es la perspectiva que trata de mostrarse como el prototipo romántico, el cual está en constante búsqueda del amor ideal y se arrepiente por las acciones que cometió en el pasado. Es por ello que también intenta empatar a las mujeres con los prototipos femeninos decimonónicos, la mujer carnal y celestial, para ser el héroe romántico que sufre con la maldad de una *femme fatale* o con la constante y frustrante búsqueda del ideal. Pero ya que ese papel es

una invención del *yo que narra*, las acciones del *yo narrado* lo contradicen, motivo por el que tampoco sus enamoradas se adaptan completamente al prototipo literario.

Es así que el problema inherente al género autobiográfico se refleja en la construcción de Flores, quien no se presenta como una figura monolítica, sino que es un sujeto en constante conflicto, entre lo que quiere o pretende ser y lo que en realidad es. Por una parte, está la perspectiva narratorial, cuya pretensión es construir un héroe romántico con las siguientes características: imposibilidad de encontrar el ideal, de convertirse en *El Uno* y con el valor para enfrentarse a sus rivales; por otra, se manifiesta la perspectiva figural, que contradice con sus acciones la construcción del narrador, el Flores que admira el físico femenino, enamora por ocio y no por convicción y que transgrede, pero no con la valentía y los propósitos de un héroe. De esta manera, el primero construye un héroe romántico y deja ver el lado ficticio de la autobiografía, mientras que el segundo pone al descubierto las acciones del Flores que muestran la intromisión del sujeto real en el texto.

Como se dijo en la introducción, para realizar el análisis de esta tesis, se partió de la premisa de que Flores es un escritor romántico, por lo que los modelos literarios que sirvieron como base pertenecen a dicho movimiento; sin embargo, como se vio a lo largo del texto, ni la construcción figural de Flores en la presente autobiografía se identifica completamente con el modelo del héroe romántico, ni la de sus mujeres con el modelo de la mujer celestial y la mujer carnal. Lo anterior se debe a que el escritor está cerca de la modernidad (de que el romanticismo forma parte), en la que no hay extremos, sino que las cosas pueden presentar matices y las construcciones son eclécticas, lo que implica que no hay mujeres demonio, ni angelicales, sino que características de ambas pueden estar conviviendo en una misma figura.

En Flores, la perspectiva del yo que narra construye un Flores atormentado y arrepentido, sin embargo, dicho arrepentimiento se queda en el discurso y le toma dos líneas exteriorizarlo, en cambio, las acciones por las que se “arrepiente” se repiten constantemente. Aunque discursivamente Flores es un romántico atormentado, actoral o figuralmente se pone en evidencia que no, de esta manera se muestra a un sujeto moderno en conflicto:

- **Libertad y transgresión:** para el héroe romántico la transgresión de las normas que una sociedad inferior, moralmente hablando, le ha impuesto tiene como finalidad obtener su libertad, ya que ésta es indispensable para llevar a cabo esa superioridad moral, de esta forma, infringir las reglas le supone un ascenso. Para Flores la transgresión (huir del matrimonio, engañar mujeres y abandonar un hijo) no demuestra su calidad moral y en vez de elevarlo lo hace caer cada vez más. *Rosas caídas* es una autobiografía de descenso, pero no de las jóvenes, sino del mismo Flores, quien inicia como un niño de ocho años que se enamora de la ideal Estrella y termina carcomido por la sífilis, enfermedad producto de su liviandad. El cambio que sufre Flores se muestra desde el “Preámbulo”: “Y una vez rotas esas vírgenes fibras del sentimiento, el corazón no es en mí más que como un instrumento vacío y sonoro en que el aire de una pasajera fantasía produce un poco de ruido, triste o alegre, según el caprichoso tema de esa fantasía” (p. 6). El fragmento evidencia el proceso de cambio que atraviesa el poblano en la narración; a lo largo del texto, cada vez que conoce a una mujer o entabla una relación, se ilusiona, aunque posteriormente siempre se desilusionará, pero hay un cambio y una manifestación de sentimientos; en cambio, en este punto, cuando escribe el “Preámbulo”, su corazón es una caja vacía que no puede sentir nada más; es decir, se convierte en un ser indiferente, que no es capaz de sentir nada.

- **La unión con el todo:** como se dijo en el apartado 3.3.3, el romántico busca constantemente la completud, es decir, la unión con el todo para lograr ser *Uno* y los dos caminos para conseguirlo son el amor y la muerte. El primero, representado por el amor ideal, platónico, que sólo toma en cuenta la espiritualidad y se extiende más allá de las barreras de la mundanidad; según el Flores que narra está inmerso en una peregrinación para hallarlo, pero las acciones del Flores narrado dicen lo contrario (enamorar por ocio, focalizar el físico de las mujeres, intentar establecer relaciones sexuales con las jóvenes a las que conoce). Nuevamente el Flores real se introduce en la construcción del narrador y no permite que se iguale con el prototipo.

La muerte es el segundo camino para conseguir la unión con el todo, sin embargo, de ésta también huye, el ejemplo más claro se muestra cuando un general francés lo reta a duelo y Flores accede a olvidar la afrenta por complacer a la mamá de una de sus enamoradas. Decisión que se vio influida porque el poblano sabía que era poco diestro en el manejo de armas y era muy probable que fuera vencido, preocupación que exterioriza. Si bien no elude el enfrentamiento, tampoco busca llevarlo hasta sus últimas consecuencias, tal como un personaje romántico, con mayor razón si se trata de una ofensa proveniente de un extranjero ofensor de la patria. De suerte que se evidencia el lado pragmático de la persona, quien sabe de sus limitaciones y evita morir.

- **El arte por el arte:** para los románticos el arte en sus diversas manifestaciones, una de ellas la poesía, está considerada como una actividad de orden superior, de creación exclusiva para *el genio* y no tiene ningún fin utilitario, sino en sí misma. Principio que el Flores narrado viene a romper cuando escribe para enamorar, caso de “La enlutada”, poema impersonal que fue dedicado a por menos una docena de mujeres, según el

poblano, con lo cual la producción artística se convierte en un “producto” con fines diferentes a la belleza en sí misma. De esta forma, el *yo narrado* vuelve a enseñar el pragmatismo del sujeto moderno.

De acuerdo con lo anterior, es posible observar cómo las acciones del Flores real se mezclan con el prototipo que el narrador quiere construir, así tenemos a un ser conflictivo que se halla en medio del siglo XIX, por lo que por una parte coincide con el romántico de la primera mitad, y por otra, se relaciona con la figura del decadente de fin de siglo, el cual está más cerca de la modernidad y el pragmatismo: usa el arte para conquistar; su superioridad no se demuestra con valentía y arrojo físico, sino intelectualmente, manipulando a los que están alrededor suyo; y por último, su hastío (incluso se menciona la palabra *spleen*), que lo persigue en cada relación, en cada nuevo amorío. Lo anterior deja abierto un camino que en este trabajo es imposible abordar, pero que sin duda, será de mucho provecho para futuras e imprescindibles investigaciones de la obra del poblano, cuya vida insiste en ubicarse en medio de dos mundos (ficción y realidad), dos perspectivas (*yo narrado* y *yo que narra*), dos épocas (principio y fin de siglo) y dos estéticas (romanticismo y decadentismo), dualidades que reflejan y refuerzan la idea de un ser moderno en conflicto, cuyo proceso de escritura es usado para tratar de definirse, autoconstruirse y eternizarse.

ANEXO 1: ACTA DE BAUTISMO DE MANUEL M. FLORES

1837-1838
Bautismos
Vol. 7

En la iglesia Parroquial de Chalchicomula a nueve de septiembre de ochocientos treinta y ocho. Yo el bachiller Don Manuel Velazquez teniente de cura Bautisé solemnemente puse oleo y crisma a Manuel Maria de la Luz Adriano de un día de nacido hijo de Don José Vicente Flores y de Doña María Dionicia Martinez de esta cabecera fue su Madrina Doña María Gertrudis Lopez viuda a quien advertiera su obligacion y parentesco espiritual y lo firmo.

Manuel Ma. de la Luz Adriano Cabecera

Libro de bautismos de hijos legitimos numero 25 volumen 4 Fojas 133 Frente Parroquia de San Andres Chalchicomula, Puebla-México Aportación José Adrián Jorge Silva Póceros

Consejo de la Crónica Municipal de Chalchicomula de Sesma

BIBLIOGRAFÍA

- ARGULLOL, Rafael, *El héroe y el único. El espíritu trágico del romanticismo*, Barcelona, Acantilado, 2008.
- BAL, Mieke, *Teoría de la narrativa: una introducción a la narratología*, Madrid, Cátedra, 1985.
- BÉCQUER, Gustavo Adolfo, *Leyendas*, Ed. José B. Moleón, Madrid, Akal, 1992.
- BIEDERMAN, Hans, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Paidós, 1993.
- BLANCH, Antonio, *El hombre imaginario: una antropología literaria*, Madrid, Universidad Pontificia Comillas, 1995.
- BOMPIANI Valentino, *Diccionario de escritores de todos los tiempos*, t. IV, Barcelona, Hora, 1988.
- BORNAY, Erika, *Las hijas de Lilith*, 2a ed., Madrid, Cátedra, 1995.
- CASTRO RIVAS, Jéssica, “Don Juan de Gonzalo Torrente Ballester: reelaboración de los orígenes”, *Revista chilena de literatura versión online*, núm. 70, 2007 en http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0718-22952007000100007&script=sci_arttext consultado el 24/08/11).
- CHAVES, José Ricardo, *Los hijos de Cibeles. Cultura y sexualidad en la literatura de fin del siglo XIX*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2007.
- DANTE, Alighieri, , *The Divine Comedy: Volume 2: Purgatorio*, italian text with english translation and comment by John D. Sinclair, Nueva York, Oxford University Press, 1961.
- FLORES, Manuel M., *Rosas caídas*, México, Factoría, 2004.
- GALÍ BOADELLA, Montserrat, *Historias del bello sexo. La introducción del Romanticismo en México*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2002.
- GONZÁLEZ PEÑA, Carlos, *Historia de la literatura mexicana: desde los orígenes hasta nuestros días*, 5ª. ed., México, Porrúa, 1954.
- KLIBANSKY Raymond y Erwin Panofsky, *Saturno y la melancolía. Estudios de historia de la filosofía de la naturaleza, la religión y el arte*, Madrid, Alianza, 1991.
- LEJEUNE, Jean Philippe, “El pacto autobiográfico”, en *Suplementos Anthropos*, núm. 29, 1991, pp. 48-61.
- LITVAK, Lily, *Erotismo fin de siglo*, Barcelona, Antoni Bosch, 1979.

LOUREIRO, Ángel, "Direcciones en la teoría de la autobiografía", en *Escritura autobiográfica. Actas del II Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria y Teatral*, Madrid, Visor Libros, 1992, pp. 33-46.

DE MAN, Paul, *La retórica del romanticismo*, Madrid, Akal, 2007.

MAY, Georges, *La autobiografía*, México, Fondo de Cultura Económica, 1982.

MEYER, Bruce, *Héroes: los grandes personajes del imaginario de nuestra literatura*, Madrid, Siruela, 2008.

MIRAUX, Jean Philippe, *La autobiografía: las escrituras del yo*, Buenos Aires, Nueva visión, 2005.

NÚÑEZ BECERRA, Fernanda, *La prostitución y su representación en la Ciudad de México (Siglo XIX)*, México, Gedisa, 2002.

PICÓN, Evelyn, *Poder y sexualidad en el discurso de Gertrudis Gómez de Avellaneda*, Amsterdam, Rodopi, 1993.

PIMENTEL, Luz Aurora, *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*, 4ª reimp., México, Universidad Nacional Autónoma de México y Siglo XXI, 2010.

POZUELO, José María, *De la autobiografía. Teoría y estilos*, Barcelona, Crítica, 2006.

PRAZ, Mario, *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*, Monte Ávila, Venezuela, 1969.

QUIJANO, Margarita, *Manuel M. Flores. Su vida y su obra*, México, UNAM, 1946.

REGUERA, Patricia, *La dicotomía de la imagen de la mujer en la poesía y la prosa de Manuel M. Flores*, Tesis de Maestría, UNAM, 2007.

ROSALES, María Guadalupe, *Manuel María Flores y el romanticismo*, Tesis de Licenciatura, UNAM, 1986.

SAENZ-ALONSO, Mercedes, *Don Juan y el donjuanismo*, Madrid, Guadarrama, 1969.

SIERRA O'REYLLI, Justo, *La hija del judío*, 3ª ed., Edición y prólogo de Antonio Castro Leal, vol. I, México, Porrúa, 2008.

SUMMERS, Judith, *Las mujeres de Casanova: el gran seductor y las mujeres que amó*, Madrid, Ediciones Siruela, 2007.

TOLLINCHI, Esteban, *Romanticismo y modernidad: ideas fundamentales de la cultura del siglo XIX*, t. I, Puerto rico, Universidad de Puerto Rico, 1989.

VILLANUEVA, Darío, *El polen de las ideas*, Barcelona, PPU, 1991.

WEEKS, Grace E., *Manuel María Flores. El artista y el hombre*, México, Costa-Amic, 1969.