

*Ensayos de crítica literaria decimonónica.  
Un acercamiento desde la moral y  
la educación*



Ma. de Lourdes Ortiz Sánchez y  
Salvador Vera Ponce





*Ensayos de crítica literaria  
decimonónica. Un  
acercamiento desde la moral y  
la educación*



©Ma. de Lourdes Ortiz Sánchez

©Salvador Vera Ponce

Este libro fue financiado con recursos PFCE

Dictaminada por pares:

Leticia Romero Chumacero (México)

Krzyszto Dyosz Daddho (Perú)

ISBN

978-607-97041-4-8

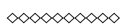
*Ensayos de crítica literaria  
decimonónica. Un  
acercamiento desde la moral y  
la educación*



Ma. de Lourdes  
Ortiz Sánchez y  
Salvador Vera  
Ponce



## *A manera de prólogo*



Leticia Romero Chumacero

Universidad Autónoma de la Ciudad de México

**L**a literatura mexicana del siglo XIX fue, durante décadas, una de las menos comprendidas y estudiadas en el ámbito académico. Pareciera que la mirada suspicaz con que la crítica postrevolucionaria la evaluó, a la luz de su breve vínculo con el Porfiriato, caló hondo en quienes redactaron las historias de la literatura que nutrieron los planes y los programas de estudios para los niveles medio superior y superior hacia la segunda mitad del siglo XX.

A una valoración prejuiciosa y, por ende, carente de rigor, se sumó un conocimiento parcial del corpus. De ahí que, por ejemplo, se afirmara, sin pruebas de por medio, la inexistencia de escritoras o el absoluto predominio cuantitativo y cualitativo de la poesía sobre la prosa o la ausencia de textos de temática religiosa tras la caída del Segundo Imperio y el arribo de la república laica.

Para las postrimerías de la vigésima centuria y los albores de la actual quedó una revisión más rigurosa de la dramaturgia, la ensayística, la narrativa y la poesía decimonónicas. Incluso es reciente el interés en el examen de las publicaciones periódicas, la folletería y las expresiones textuales de carácter privado, antaño consideradas

marginales, como las llamadas «escrituras del yo» (cartas, diarios y memorias). En suma, poco a poco se dio cauce a una sugerencia pionera de José Luis Martínez (*La expresión nacional. Letras mexicanas del siglo XIX*, 1955): primero había que llevar a cabo una labor arqueológica en archivos públicos y privados para rescatar textos desatendidos, y después sería menester analizarlos y situarlos en el marco amplio de la literatura mexicana.

Pero no sólo los textos olvidados por el canon debían examinarse. También aquéllos que habían gozado de algún reconocimiento merecían reediciones escrupulosas y lecturas nuevas, capaces de desterrar prejuicios y lugares comunes. Varias instituciones educativas han dedicado sus esfuerzos a divulgar trabajos de restitución donde, además, se ha debatido la utilidad de emplear en el caso mexicano el esquema historiográfico europeo, según el cual la escritura creativa de estos lares es mero corolario de la peninsular.

El libro que la lectora, el lector, tiene en sus manos, forma parte de esos esfuerzos exegéticos destinados a valorar con ojos nuevos la literatura del siglo antepasado. Lo integran seis ensayos académicos donde se proponen aproximaciones originales a textos narrativos que, en general, podemos considerar célebres. Baste mencionar los nombres de los autores de las novelas y cuentos estudiados, para corroborar que se trata de distinguidas firmas del panteón literario nacional: Ignacio Manuel Altamirano, Ángel de Campo, José Tomás de Cuéllar, Rafael Delgado, Juan Díaz Covarrubias, José Joaquín Fernández de Lizardi, Federico Gamboa, Manuel Gutiérrez Nájera, José López-Portillo y Rojas, Manuel Payno y Vicente Riva Palacio. Acaso el menos conocido y más olvidado sea Florencio M. del Castillo.

Debemos la autoría de los ensayos a la doctora María de Lourdes Ortiz Sánchez y el doctor Salvador Vera Ponce, académicos de la Universidad Autónoma de Zacatecas. Cada uno se encargó de tres capítulos donde el análisis literario se combina con exégesis de elementos sociales y culturales presentes en las narraciones abordadas. Puede afirmarse que se trata de estudios con enfoque temático, pues



la fealdad, el trabajo físico, las posibilidades de desarrollo femenino, la educación familiar, el amor y el cuerpo son los asuntos revisados en obras específicas.

No obstante la perspectiva referida, se trata de crítica literaria y no de investigaciones sociales, antropológicas o eminentemente históricas. Esto es relevante porque devela el libro como un vehículo pertinente para observar la existencia de nuevas facetas interpretativas para textos tan conocidos como *Baile y cochino*, *Ensalada de pollos*, *La Rumba*, *La Quijotita y su prima* y *Santa*.

Estamos, pues, ante un libro que, en primera instancia, posee dos dimensiones. Por un lado, se trata de abordajes críticos a textos literarios, a propósito de distintos tópicos; por otro, es la exploración de algunos temas en el marco del México decimonónico, con base en textos literarios. Debido a esto, se antoja de interés tanto para especialistas en literatura, quienes sabrán valorar la pericia con la cual se establecen vínculos significativos entre lo revisado y otras obras nacionales y extranjeras, como para legos, tal vez atraídos por el pasado nacional. Ambos encontrarán datos y enfoques atractivos.

Pero hay una tercera dimensión, que pondero aún más porque no es frecuente: la didáctica. Los ensayos están estructurados a partir de un esquema donde es posible distinguir con absoluta claridad los objetivos, la metodología, la aplicación de ésta en la obra elegida y un cierre donde se juzga lo obtenido. Esa disposición paradigmática y cordial resultará de suma utilidad para quienes deseen evaluar metódicamente textos literarios de cualquier orden.

El precepto clásico dictaba que la literatura debía ser *utile et dulci*, útil y placentera. Tengo para mí que la crítica literaria lo es también en sus mejores momentos.



---

*La mujer fea en la literatura mexicana del siglo XIX:  
Juana, Lupe y Casimira en La mujer fea,  
Baile y cochino y Ensalada de pollos*



Ma. de Lourdes Ortiz Sánchez  
Universidad Autónoma de Zacatecas

INTRODUCCIÓN

**L**a literatura mexicana del siglo XIX refleja ciertos acontecimientos históricos relevantes: la desorganización interna, la violencia social (*El Zarco*), la intervención francesa (*Clemencia*), las pugnas entre liberales y conservadores, las leyes de reforma, las consecuencias del triunfo de liberalismo y la pretensión de un Estado laico (*La guerra de tres años*); la aplicación de los nuevos métodos pedagógicos y la resistencia social (*Historia vulgar*); la coyuntura cultural, social y política en la transición de siglo XIX al XX (*El Evangelista*). Las obras literarias dan cuenta de la cosmovisión de una época: las costumbres, la ideología masculina, patriarcal; la función familiar y social de las mujeres se observa a través de los distintos textos, ya escritos por hombres o mujeres. El personaje femenino se convierte en el elemento sobre el cual se focalizan las historias y su protagonismo es aparente porque por lo regular es observado por una voz masculina, tal cual se propone en *Carmen* de Pedro Castera o en *Santa* de Federico Gamboa. La descripción del físico del personaje

femenino es un aspecto que cobra relevancia en la mayoría de las obras narrativas, por lo regular se hace referencia a mujeres jóvenes y hermosas: blancas, cabello rubio, ojos claros, delgadas, de cuerpo armonioso, pie pequeño, cintura estrecha, altas, pero también hay morenas, de ojos y cabello negros, que representan la belleza mestiza del siglo XIX, como Clemencia, Luisa, Elena Rivas o Santa.

En las obras, no obstante, también existen las referencias a personajes secundarios que se contraponen por su fealdad, desaliño, modales toscos y, a veces, sus malos sentimientos. En la literatura escrita en el siglo XIX la antítesis no sólo está en los malos enfrentados con los buenos, los que sufren y a veces son recompensados, así como los malos que reciben un castigo porque evidencian sentimientos mezquinos, sino también se trazan personajes con virtudes y atributos físicos moderados, como Matilde, Pudenciana y Pilar. Es de notar que los personajes hermosos no siempre tienen buenos sentimientos, son honestos y/o virtuosos, como Manuela o el Zarco. La maldad de los personajes se acentúa cuando se confrontan con los que ostentan virtudes, aunque en su físico puedan ser cuestionados, en este caso Nicolás y Fernando Valle, de quienes se destacan sus bondades, sus actitudes honestas y sus palabras cargadas de sinceridad.

En la novela *Santa* de Federico Gamboa también se construyen personajes antitéticos en el físico, pues mientras Santa es joven, hermosa, de piel firme y lozana, Elvira es una prostituta marchita, de piel colgante, ajada por los años y por el trabajo en el burdel. En el mismo nombre de la protagonista se identifica la contraposición y hasta la ironía, pues en su vida licenciosa dista mucho de ser una mártir y una santa en sentido estricto. Santa también se opone con el personaje Hipólito, de quien se enfatiza sus ojos blancuzcos, sin vida, como pátinas y su físico desagradable, su vida en el lupanar y su trabajo como pianista, su pasado triste y de abandono, su etapa adulta de desamor, tristeza y sin expectativas.

En el presente trabajo se plantea el estudio de los personajes ya protagonistas, secundarios o de ambientación; sin duda cumplen con

un papel específico dentro del universo ficcional, algunos no representan el prototipo de belleza que se destacó en la literatura hispanoamericana del siglo XIX. En la narrativa existe un ideal de belleza, que por lo general se sostiene en el perfil de la mujer de piel blanca, ojos claros, pelo rubio, alta, delgada. En contraposición también aparece la mujer fea, desaliñada, sin gracia, con estrabismo. En el referente literario, la belleza se asocia con la juventud, la felicidad, las virtudes, la alegría, el bienestar. La fealdad, por su parte, se relaciona con la maldad, la envidia, el rencor, la venganza, el chisme y los vicios. En la tradición cultural de Occidente, desde la antigüedad, se identifican autores que han reflexionado sobre el bien, la belleza, las virtudes y la felicidad, como Platón en sus diálogos *Filebo* e *Hippias mayor*. El objetivo es discutir y conceptualizar la fealdad en oposición con la belleza desde las ideas platónicas y las que expone Karl Rosenkranz en *Estética de lo feo* y Umberto Eco en *Historia de la fealdad*, así como Jacques Maritain en *La intención creadora en el arte y en la poesía*, textos de los que se extraerá una base teórica. El objeto de estudio son los personajes Casimira (*Ensalada de pollos*), Juana (*La mujer fea*) y Lupe (*Baile y cochino*). Se tomarán algunos referentes de la literatura europea del siglo XIX para enfatizar que el tema de la fealdad y la belleza también tienen amplio tratamiento en la tradición occidental. El tipo de lectura que se aplicará es la dirigida, que consiste en partir de un tema, en este caso la fealdad en contraposición con la belleza, prestar atención a los detalles, una escena clave, una conversación, para revelar lo que no es evidente en un primer acercamiento.

### REFLEXIONES SOBRE LO BELLO Y LO FEO

Las ideas en tono a lo feo y lo bello se ubican en la tradición occidental, en el pensamiento griego. En los diálogos socráticos de Platón se plantean discusiones en torno a la belleza, el placer, la alegría. En *Filebo*, por ejemplo, se reflexiona sobre el bien, que para Sócrates está

en la inteligencia, la ciencia, la prudencia y la sabiduría. El bien y la felicidad no se encuentran sólo en el placer y la sabiduría sino en la belleza. Se señala que el bien está en la vida que resulta de la composición de lo infinito y lo finito, en cuya mezcla también se produce lo bello. La causa de todo lo que existe es una «sabiduría absoluta y universal» (Platón, 1996, p. 57) pero hay que reconocer «[...] que el género más bello y excelente se halla en la extensa región de los cielos, en donde se encuentra todo lo que está en nosotros, pero más en grande y con una belleza y una pureza sin igual» (Platón, 1996, pp. 57–58).

Las reflexiones continúan sobre los placeres verdaderos y falsos. Los primeros se sustentan en los colores y en las figuras bellas, en su mayoría surgen de los olores y de los sonidos, que despiertan el goce y las sensaciones agradables, sin que haya dolor. Sócrates pregunta acerca de la belleza y responde:

[...] Por la belleza de las figuras no entiendo lo que muchos se imaginan, por ejemplo, cuerpos hermosos, bellas pinturas; sino que entiendo por aquélla lo que es recto y circular, y las obras de este género, planas y sólidas, trabajadas a torno, así como las hechas con regla y con escuadra [...] estas figuras [...] son siempre bellas en sí por su naturaleza [...] Otro tanto digo de los colores bellos que tienen una belleza del mismo género, y de los placeres que les son afectos (Platón, 1996, pp. 107–108).

En otros diálogos también se identifican una serie de reflexiones en torno a lo bello, como en *Hippias Mayor*, en el que los interlocutores son Sócrates e Hipias, para quien lo bello está representado por una joven hermosa, por lo cual el primero lo conduce hacia la profundización en el concepto de lo bello. Para Sócrates es lo que trasciende en el tiempo, lo permanente, lo que es útil y es causa del bien. Además, la idea socrática es «luego si lo bello es causa de lo bueno, lo bueno es efecto de lo bello; y si nuestros deseos se dirigen con tanto ardor hacia la sabiduría y hacia las demás cosas bellas,

es aparentemente, porque ellas producen lo bueno, último objeto de nuestros deseos; de manera que, conforme a nuestro razonamiento, resulta que lo bello es como el padre de lo bueno» (Platón, 1996, p. 241). En sí no se aporta una definición de lo que es bello, sino que se reconoce a las cosas bellas como difíciles. Los conceptos sobre lo bello involucran varias cuestiones, puesto que el ser bello conduce al Ser verdadero, es lo que causa placer, agrado, representa un atributo inmanente en las cosas, es una especie de bien y se funda en la perfección, agrada de manera universal y sin necesidad de un concepto (Ferrater). La belleza se comprende también como el reconocimiento de lo general en lo particular, un valor estético, que para Hartmann es independiente de la bondad y de la verdad, es decir, algo puede ser malo, falso y bello. Para él, no necesariamente la belleza está vinculada con el uno, bueno y verdadero, tal como lo concibe Von Baltazar, en los trascendentales del Ser. Ferrater aclara que lo bello no es el único valor posible, pero sí es el valor estético central.

Cuando se trata el tema del Ser se considera el principio metafísico que es uno y va unido a lo verdadero, bueno y bello. Es verdadero porque la verdad ontológica de los entes es su inteligibilidad. Se entiende por ente el que participa del uno, verdadero, bueno y bello. Es bueno en tanto todo ente es apetecible y porque participa del Ser, en ese sentido, cada cosa, persona o situación es buena por lo que tiene de Ser. El ente participa del Ser y por eso es bueno, existe una bondad ontológica. El Ser es bello por la armonía y la congruencia. Los entes participan de la armonía del Ser y por lo tanto de la belleza. Es necesario aclarar que la belleza trascendental no necesariamente coincide con la belleza estética, porque la primera reside en la unidad, la armonía y las proporción de las cualidades de un ente (Raúl Gutiérrez Sáenz). Jacques Maritain vincula el arte con la belleza y la filosofía con la verdad. Para el filósofo entre el Ser y la belleza existe una relación dialéctica, uno lleva a la otra y viceversa. La belleza la ubica en la esfera de lo trascendente, la refiere al esplendor de todas las cosas que se concentran en una unidad. Cada cosa es, cada cosa

es bella, a su manera, y cada cosa es buena. Todo cuanto existe participa del Ser y es bello.

Maritain también distingue entre la belleza estética y la belleza trascendente, la primera es una esfera que involucra los sentidos, en tanto la captan cumplen una función esencial. En la segunda los sentidos son penetrados por la inteligencia o son objeto de intelección. Para el autor las cosas presentan dos categorías: las bellas y las feas. Lo feo lo entiende o lo relaciona con lo repugnante, lo impuro, lo sucio, lo pegajoso, lo viscoso y con la náusea. La fealdad es captada por los sentidos y desaparece cuando no existen éstos. Asimismo, reconoce que todas las cosas son bellas, en tanto en la naturaleza no existe lo feo. El hombre conoce la realidad por los sentidos y se forma una percepción de lo feo, lo repugnante y lo pernicioso. El arte puede extraer belleza de las cosas feas, desagradables. El arte salva la distancia entre lo bello y lo feo, puede absorber lo feo; crea una especie superior de belleza porque proyecta más allá de la belleza y de la fealdad; incluso, anula la distancia entre belleza estética y belleza trascendente. La meta del arte se constituye en la delectación de los sentidos y del intelecto; el arte explora nuevas formas análogas de la belleza.

Karl Rosenkranz diserta sobre lo feo y recupera la idea de la filosofía alemana sobre lo feo visto como algo negativo respecto a lo estético y opuesto a lo bello. El autor expresa que hay leyes válidas para lo feo y para lo bello. Deja claro que, sin lo bello, lo feo no tendría sentido en su existencia, porque éste es en tanto negación de lo bello. Se ha entendido lo bello como concepción divina, originaria y lo feo como una entidad secundaria. Es así que las mismas determinaciones que constituyen la necesidad de lo bello se transforman en su contrario, en ese sentido, se erige como condición necesaria para la existencia de lo feo. Lo bello se entiende como perfecto y lo feo es relativo, incluso, puede convertirse en cómico, al tener un momento negativo. Lo bello se entiende como el bien absoluto y lo feo como lo malo, pero es posible gracias a su relación con el primero. La belleza del alma se refiere al concepto de bondad y la pureza de la voluntad.



La belleza espiritual puede estar en un cuerpo poco vistoso o feo, la virtud embellece y el vicio afea. Los buenos sentimientos destacan frente a los modelos groseros, la pobreza o los errores del lenguaje. La voluntad verdadera y bien conlleva dignidad en la actitud personal. Es de considerarse que el hombre moralmente malo puede manifestar belleza exterior, también es posible que físicamente sea deforme, de rasgos faciales que provocan desagrado y puede atraer de manera irresistible. En ese sentido, la fealdad es mayor cuando se desea el mal en sí y por sí. El hombre puede deformar la belleza natural interior en mal, entendida como una acción propia del hombre y por tanto debe asumir sus consecuencias, es decir, caer en la envidia, el odio, la mentira, la avaricia y la lujuria. También la idiotez, la demencia, la locura y el delirio hacen feo al ser humano.

Para Umberto Eco, la belleza y la fealdad no obedecen a criterios estéticos sino a los políticos y sociales. El hombre se asume como la medida de la perfección y considera bello todo lo que le devuelve su imagen. Se considera lo feo como señal y síntoma de degeneración, lo que causa disgusto, violencia, repulsión, horror y terror. En *Historia de la fealdad* el autor menciona que lo bello se concibe como gracioso, placentero, atractivo, agradable, agraciado, delicioso, fascinante, armónico, maravilloso, delicado. Lo feo obedece a consideraciones en torno a lo horrendo, asqueroso, desagradable, grotesco, odioso, indecente, sucio, repugnante, horrible. La belleza se asocia con la felicidad, la alegría, la juventud; lo feo con la infelicidad, lo deforme y la enfermedad.

#### LOS FEOS EN LA TRADICIÓN LITERARIA OCCIDENTAL

En la literatura decimonónica europea se encuentran obras que dan tratamiento a la fealdad y la belleza. En esa época los feos cumplen con el protagonismo, como en *Frankenstein* de Mary Shelley, *El re-*

*trato de Dorian Gray* de Óscar Wilde y *Drácula* de Bram Stoker. En los textos mencionados se enfatiza la extrema fealdad del personaje en lo moral y en lo físico. En *Frankenstein* se habla en términos de «un monstruo», que no es resultado de la unión de dos seres humanos sino obedece a la inventiva de un científico que busca la inmortalidad y el poder; liberar al hombre moderno de la enfermedad, hacerlo invulnerable y vigoroso. El científico hurga en los conocimientos que le ofrecen la química, la matemática y la filosofía natural, de tal suerte que se interesa por la composición de la estructura humana y la de los animales vivos. Víctor Frankenstein representa al hombre ilustrado y racional que siente curiosidad y hurga en los conocimientos de los antiguos y de los modernos para intentar descubrir la manera en la que se genera la vida y así reanimar la materia inerte. El personaje se embarga de soberbia, en su actitud omnipotente concibe el proyecto de crear un ser humano que destaque por su altura y en proporción con el resto de sus miembros, incluso, concibe que «una nueva raza me bendecirá como su creador. ¡Cuántas existencias felices y hermosas me debería la naturaleza! Ningún padre merecería con mayores motivos que yo la gratitud de sus hijos» (Shelley, 2015, p. 65).

En el momento de observar el resultado de su creación, Víctor Frankenstein se da cuenta que en realidad reanimó a un «un cadáver demoniaco», una criatura horrible, de cuerpo deforme, piel amarillenta y ojos vidriosos. Un ser que asesina a sus seres queridos y por ello le parece repugnante, depravado, pero que en realidad representa la encarnación de su alma, su otro yo con afán destructivo y perverso. El monstruo –en un primer momento– se revela como un ser temeroso, sensible, quien desea ser aceptado y cuando se presenta la oportunidad intenta ayudar a otros. Él busca compañía y buen trato, pero constantemente es agredido. Su creador lo abandona, lo desprotege y es el primero en aborrecerlo; su presencia provoca reacciones violentas en cualquier humano. Su instinto de supervivencia lo lleva a buscar alimentos, un lugar para descansar y protegerse, pero los hombres en cuanto lo ven lo atacan con piedras y palos.

En la criatura existe una contraposición, pues mientras su físico causa repulsión y desata reacciones violentas, en su interior se muestra de sentimientos nobles y tiene la necesidad de afecto y compañía. Se destaca también su inteligencia, en su deseo de conocimiento devora grandes obras de la literatura universal, reflexiona sobre la vida, sus orígenes, sus diferencias en comparación con los demás humanos, su extrema fealdad, su aislamiento. Sin embargo, ante las agresiones y el desprecio se transforma en un malvado que busca venganza. El personaje es consciente de su fealdad y dice «¡como me desesperaba al ver mi reflejo en el agua! La primera vez que lo contemplé salté aterrado hacia atrás, incapaz de creer que, realmente, era mi imagen la que se había reflejado [...] yo era aquella monstruosidad y sufrí las más horribles amarguras» (Shelley, 2015, p. 133). La aceptación de los otros parece imposible porque observan su fealdad y de inmediato la asocian con la maldad, no lo escuchan, lo repelen y lo violentan. Él sólo busca simpatía y afecto, por lo cual llegan el resentimiento, el enojo y el odio. Su fealdad externa sintoniza con su deseo de venganza, de ver sufrir a su creador; su único objetivo es destruir a los seres que ama para que también sienta los embates de la soledad y el dolor. Dice: «[...] sólo yo, maldito monstruo diabólico, acarreaba en mi interior mi propio infierno y, al no encontrar una amistad o afecto, deseaba arrancar de raíz los árboles y dispensar a mi paso la muerte y la destrucción [...]» (Shelley, 2015, p. 159). El monstruo afirma que su físico suscita la repulsión y el acoso de quienes lo contemplan.

Otro personaje feo es Drácula, de quien se construye un retrato físico que lo define como un ser extraño: senil, delgado, elevada estatura, bigote cano, rostro aguileño, nariz delgada, frente abombada, cejas espesas, labios rojos, dientes blancos y afilados, grandes orejas puntiagudas, piel excesivamente pálida, uñas afiladas y vello en las palmas de las manos. Ostenta nobleza de cuna, explica que descende de los boyardos nobles. Aparte de sus rasgos físicos, se distingue porque se alimenta con sangre —con sólo verla sus ojos brillan con satánico placer— y no se refleja en los espejos. Otro rasgo es que apa-

rece y desaparece sorpresivamente. Su decir y hacer lo revelan en lo psicológico como astuto, calculador, inteligente, alevoso, hipócrita y malvado porque se alimenta con el líquido vital de otros. Secuestra a Jonathan Harker con engaños.

En Drácula existe la coincidencia entre su físico desagradable, su aliento fétido y sus intenciones mezquinas, su deseo de sangre y su indiferencia hacia las víctimas que elige, como Lucy Westenra, quien se torna débil, pálida, más delgada, hasta que muere para resurgir como una no muerta que despierta con apetito y succiona la sangre de los niños. Al vampiro no le importa matar porque ello significa la vida y la inmortalidad, los otros mueren mientras él se fortalece. Él desea conservar la vida y sacrificar a otros, cuando succiona sangre se robustece, sus mejillas se encienden y su piel recupera la juventud. Drácula es un no muerto, un personaje que duerme durante el día en un ataúd y por la noche sale en búsqueda de víctimas. En la obra se plantea que la ciencia no puede explicar todo, la vida presenta misterios que el hombre desconoce. Los humanos con sus capacidades cognitivas se ven limitados para explicar todos los fenómenos; hay seres y acontecimientos que se ocultan en la oscuridad, por lo cual surgen algunas interrogantes: ¿por qué existen los vampiros? ¿por qué hay seres que son inmortales? En algún momento de la historia se dice:

Los seres que llamamos vampiros existen [...] El *nosferatu* no es como la abeja, que muere en cuanto clava su aguijón. Al contrario, se hace más fuerte, y tiene más poder para hacer el mal. Este vampiro posee la fuerza de veinte hombres y es más astuto que cualquier mortal. Su astucia ha ido en aumento a través de los siglos [...] usa la necromancia; la invocación de los difuntos [...] Puede aparecerse a voluntad, y en cualquiera de las formas que le son propias. Tiene el poder de mandar sobre los elementos: la niebla, la tempestad, el trueno. Es capaz de cambiar de tamaño, y a veces hasta de desaparecerse y no ser visto (Stoker, 2013, p. 133).

Van Helsing, Seward y sus amigos se plantean cómo enfrentar a un enemigo con esas características, cómo destruirlo antes que los aniquile. No sólo actúan por el peligro que representa para ellos sino también porque la presencia de Drácula es una amenaza para toda la humanidad. La fealdad del conde se capta mediante los sentidos, como murciélago o un ser de extraña apariencia que acecha para atacar, sin importarle truncar los anhelos de Lucy y de Artur, de Mina y Jonathan. En un ser de presencia repulsiva, indiferente ante el sufrimiento humano, es cruel; en él se sintonizan su interior y su exterior, con frialdad ejecuta sus planes, asesina sin piedad y habita un castillo protegido por una jauría de lobos.

En *El retrato de Dorian Gray* se contraponen la belleza exterior del personaje protagonista con su fealdad interna. Basil pinta lo que será su obra maestra y con ello atrapa la hermosura del mancebo, quien se inicia en el descubrimiento de los placeres de la vida bajo la guía de Lord Henry. Cuando Dorian observa el retrato expresa su deseo de ser siempre joven y bello, nunca marchitarse con el paso del tiempo. El joven destaca por «[...] sus labios rojos, finamente modelados y sus ojos azules e ingenuos, y su cabello de oro y rizado era de una belleza maravillosa [...] Todo el candor de la juventud y toda la apasionada pureza de la juventud estaban allí» (Wilde, 2017, pp. 29–30). Desde que Dorian y Henry se conocen, éste empieza a influir en su conciencia, orienta sus pasiones, sus ideas, su visión del mundo y de la vida; le advierte, por ejemplo, que sus encantos de hombre joven le impiden dedicarse a la filantropía y opte por una vida hedonista, busque el placer de los sentidos, porque satisfacerlos es lo único que importa en la vida. Su deseo es preservar su hermosura y lozanía de los rigores del paso del tiempo y es en el retrato donde envejece, se transforma en un ente horrible, cruel, que evidencia la corrupción del personaje.

Dorian participa de la belleza estética porque se aprecia mediante los sentidos, pero también es cierto que su corrupción y fealdad se captan sensorialmente en el cuadro, sólo que cuando él observa los cambios lo oculta de las miradas ajenas. En este personaje puede afir-

marse que su belleza física es independiente de su ser interior que se transforma y degrada. En la obra se menciona que la juventud da paso a la vejez, la belleza sucumbe ante la fealdad; en la vida todo gira en torno a la juventud y la belleza asociadas con la felicidad, sin éstas se termina todo sentido. Dorian es consciente que un día tendrá el rostro con arrugas, ajado, sus ojos serán incoloros y borrosos, su figura perderá la gracia y entonces «[...] cuando uno pierde la belleza, sea lo que fuere, lo ha perdido todo. Tu retrato me lo ha enseñado [...] La juventud es lo único que merece ser deseado en el mundo. Cuando vea que estoy envejeciendo, me mataré» (Wilde, 2017, p. 39). El personaje se redescubre en el óleo, es su complemento. Basil ve en el cuadro una forma de capturar la belleza y la juventud del efebo y que ahí nunca cambiará.

El ser moral de Dorian lo forma Lord Henry —ejemplo de vida inmoral, cínica y libertina— con sus ideas sobre el placer, el pecado y la belleza; desde que se conocen le da constantes lecciones para que las ejecute en su vida. Le forma una personalidad frívola, hedonista, interesada en lo material y en lo mundano. El aspecto físico del mancebo permanece inmutable y es en el cuadro donde se observan sus vicios y su maldad. Desde que desprecia a Sibyl Vane y ocasiona su muerte su imagen en el retrato se corrompe. Conforme avanza en el libertinaje, su rostro y cuerpo se distorsionan, se observa feo, repugnante y decrepito por el paso del tiempo; en ese sentido, el retrato constituye un reflejo de sus vicios y de su crueldad. El pecado arruina su belleza interior, aparecen las arrugas y un semblante desalmado. El óleo es un emblema visible de su consciencia, un reflejo de su alma corrupta, un símbolo de su degradación; lleva con beneplácito una vida en la que practica el pecado, el egoísmo, la vanidad, la indiferencia y el libertinaje. De tal suerte que:

Cada día estaba más enamorado de su propia belleza y más interesado en la corrupción de su alma [...] examinaba las odiosas arrugas que marchitaban su frente contraída o crispaban los labios gordezuelos y sensuales, preguntándose qué huellas eran más ho-

ribles, si las huellas del pecado o las del vicio [...] se burlaba del cuerpo deforme y de los miembros caídos (Wilde, 2017, p. 136).

En esa búsqueda del placer y de la felicidad se convierte en un injurioso de la moral, un libertino y un promotor de la corrupción de mujeres y amigos.

#### EL MANIQUEÍSMO DE LOS PERSONAJES Y LA CARACTERIZACIÓN DE LAS FEAS

En la literatura del siglo XIX por lo regular se plantean personajes que tienen un perfil moral orientado hacia la bondad o la maldad, algunas obras presentan una tendencia pedagógica y moralizante, como en *El Periquillo Sarniento* o *La Quijotita y su prima*, enmarcadas en el neoclásico, porque en ellas se perciben la utilidad y el bien común y el acento en la educación de los varones y de las mujeres. En algunas obras los personajes no se sitúan en términos medios, no se considera la posibilidad de construir personajes con matices que los lleven a ser buenos y malos. Desde el inicio se proponen los personajes buenos como víctimas de los malos o expuestos a los infortunios de la vida, sin posibilidades de enfrentar sus embestidas; es el caso de Juana Lucero, personaje protagónico de la novela de Augusto Thompson, para quien ser joven, huérfana y hermosa representan condiciones que la sumen en la pobreza, en la violencia (verbal, física y psicológica), en la infelicidad y en el ejercicio de la prostitución.

En el universo literario se plantea un determinismo familiar y social que impide superar las adversidades. También se presenta un dualismo en cuanto al físico: los personajes hermosos y los feos. Igual se identifica el dualismo moral: los buenos y los malos, los honestos y virtuosos frente a los viciosos y perversos. En la narrativa del siglo XIX hay esa tendencia hacia «[...] un maniqueísmo que determina la acción de los personajes en tanto que es previo a cualquier acción, es

decir, el ser bueno supondrá aceptar/asumir unos determinados valores, y el ser malo supondrá transgredir esos valores; nos encontramos pues un maniqueísmo desdoblado o articulado en un dualismo moral [...]» (Manzano Badía, 2000, p. 112).

En la literatura se identifica esa tendencia de lo bello en oposición con lo feo, el primero se capta porque se confronta con el segundo, uno no existe sin el otro, en constante contraposición y en una relación dialéctica. En las obras se describen la belleza y virtudes de la protagonista femenina frente a la maldad y desproporción física de la fea. En las novelas de Ignacio Manuel Altamirano se plantean las oposiciones de manera singular, ya que la belleza de los personajes, en determinadas propuestas, no coincide con sus virtudes, pues se construyen físicamente agraciados, pero sus acciones son negativas, sus sentimientos son mezquinos al mostrarse interesados en lo material y en esa búsqueda de la felicidad terrena incurren en vicios como la maldad, la envidia, el odio, los celos. Un ejemplo de lo anterior está en Manuela y el Zarco, quienes son los personajes que tienen rasgos físicos más cercanos a la herencia hispana (piel blanca y ojos claros), pero son codiciosos, ególatras y de malos sentimientos. Ella es la amante de un ladrón, abandona a la madre sin remordimientos y él asesina para conseguir fortuna. En cambio, Nicolás y Pilar representan a los personajes que se oponen en lo moral y en el físico; él es de rasgos indígenas, de piel oscura, trabajador y honesto. Pilar es la mujer humilde, sencilla y de nobles sentimientos, que busca ser la esposa de un hombre virtuoso. Para Manuela, Nicolás es un indio feo, despreciable y su amiga una ridícula que fantasea con la idea de casarse. A Manuela y el Zarco los espera un final trágico como resultado de sus acciones y para Nicolás y Pilar la felicidad del matrimonio.

Manuel Payno escribió un relato corto que tituló *La mujer fea*, en el que un narrador habla de una joven mujer de quince años, edad en la que se trazan las ilusiones, los sueños con el hombre ideal y el amor llega. Sin embargo, Juana se observa ante el espejo y encuentra que «[...] su talle no era flexible y delicado, sino tosco y tallado, a



semejanza de algunas defectuosas esculturas antiguas, su color era moreno, sus ojos pequeños y verdiosos, su frente deprimida, sus labios pálidos y regordidos, su nariz abultada y un poco torcida, su cabello negro y erizo» (Payno, 2002, pp. 57–58). La imagen que el espejo le devuelve la hace llorar de tristeza y de amargura por carecer de la gracia, la lozanía y la frescura de otras jóvenes. Desde que se vuelve consciente de su fealdad, reconoce que para ella no existe la felicidad, se acaban sus ilusiones y sabe que el amor jamás llegará. Ningún hombre le dedicará sus pensamientos y le dirigirá palabras dulces y amorosas. Al respecto dice: «[...] soy fea y el ridículo, el sarcasmo, la mofa caerán sobre mi desgraciada juventud» (Payno, 2002, p. 58). Para ella parecen no existir alternativas, su físico sin gracia le asegura una vida triste, solitaria e infeliz.

El narrador menciona que en ella existen, no obstante, sentimientos hermosos, virtudes que la adornan y una belleza interna exquisita que contrasta con su fealdad física. En ella se describe a la mujer dedicada al hogar, borda de una forma magistral, prepara alimentos, sirve la mesa con creatividad y sobresale por su esmero en todas las faenas que las mujeres realizaban en la época. Se destacan, asimismo, sus cualidades morales, la consideración y buen trato hacia las demás personas, su actitud caritativa, su humildad y resignación. En realidad, «Juana, pues, era un tesoro de virtudes y una alhaja que habría hecho feliz a un hombre filósofo que la hubiera adoptado por esposa; pero Juana era fea y los hombres son todavía en este siglo poco filósofos para resignarse a vivir con un tipo de fealdad física» (Payno, 2002, p. 59). Habría hecho feliz a un hombre inteligente, con la agudeza para observar su belleza espiritual, a quien no le importaría su físico sino sus virtudes.

Juana se autoflagela y sufre por no poder vestir a la moda, no soporta verse en el espejo, la imagen que observa dista del ideal de belleza, nada le luce sobre su cabeza y no puede engalanar un cuerpo que carece de armonía, gracia y hermosura. Juana sufre las críticas, las burlas, el desprecio y las humillaciones; de manera constante la califi-

can de «fea, insufrible y espantosa». Cuando asiste a las tertulias nadie la saca a bailar. Su físico la aísla y no tiene amistades, ni espera correspondencia en el amor, ni tiene la esperanza de encontrar un hombre que la escuche y la comprenda porque su fealdad la lleva la soledad. A nadie le interesa que ella sea una mujer virtuosa, sincera, amable, de hermosos sentimientos, que podría ser una excelente esposa, compañera y madre. El único afecto que recibe es el de su progenitora, quien ve en ella a una víctima de la sociedad que la condena al aislamiento y la infelicidad por no cumplir con los parámetros de belleza física.

Desde la antigüedad se percibe esa relación entre lo bello y lo bueno que no siempre coincidía en la realidad o en los personajes de las propuestas literarias. Algunos autores plantearon que la bondad no necesariamente se asocia con la belleza, un ejemplo es el personaje Juana en *La mujer fea*. Sus adornos son los atributos que pocos aprecian, los demás se dejan llevar por la apariencia y la maltratan porque carece de una belleza angélica. Ella es hermosa en tanto participa del Ser —uno, verdadero, bueno y bello—, su belleza es ontológica, sus cualidades presentan armonía, por ejemplo, su dedicación en las actividades domésticas, el esmero para hacerlas, su actitud perfeccionista, el buen trato hacia los demás, la pulcritud de sus sentimientos. Si se retoma la idea de Maritain, Juana en realidad es bella a su manera por el Ser y porque carece de los vicios que la volverían fea. La belleza de Juana es trascendental porque se entiende a partir de la armonía y la proporción de sus cualidades como ente. La perfección y belleza de Juana está en lo espiritual. En el relato se percibe una crítica contra los miembros de la sociedad mexicana del siglo XIX que no valoraban las virtudes en los individuos y se centraban en el aprecio del físico como la única posibilidad de Ser.

Por lo expresado en el texto de Manuel Payno, se infiere que en el siglo XIX se construyeron las bases de una sociedad hedonista,<sup>1</sup>

<sup>1/1</sup> La palabra hedonista es de origen griego, deriva de «hedone» que significa «placer» y el sufijo «ismo» que expresa «doctrina». El hedonismo es una doctrina filosófica

en la que las personas, en general, eran apreciadas sólo por sus atributos físicos y quienes no contaban con ellos padecían la soledad, el desprecio y la humillación. Estas son formas de violencia verbal y psicológica que algunos sufrían y una forma de reaccionar contra los ataques era mediante el cultivo de las virtudes y de la inteligencia que para otros no tenían valor. Una mujer, por ejemplo, que no ostentara un pie pequeño, una cintura estrecha, una piel lozana y un rostro armónico simplemente no tenía posibilidades de cumplir con su deber como esposa y madre. En la sociedad patriarcal del siglo XIX los hombres tomaban la iniciativa y cortejaban a una dama atraídos por su belleza física y por su posición social. Una mujer que aparte de fea era pobre no tenía posibilidades de ser observada.

En *Ensalada de pollos* se confronta la juventud y la belleza de Concha, la hija de doña Lola y de don Jacobo Baca, con la fealdad de Casimira, «la bizca». De la primera se enfatiza sus ojos expresivos, pícaros y cautivadores; de la otra se incide en su ojo izquierdo con estrabismo, en su rostro pecoso y desagradable. El mismo nombre del personaje resulta burlón: «Casimira». Ambas representan mujeres de condición humilde, que viven en un modesto vecindario, sólo que Concha posee la belleza que le facilita la búsqueda de un mejor modo de vida, aunque sea a costa de su honestidad y reputación. En el momento que ostenta vestidos de seda, se suscitan los rumores sobre quién es su protector que le costea esas prendas. De tal suerte: «Concha inculta, Concha pobre, tenía un tesoro, su pureza; tenía un peligro, su inocencia; tenía un enemigo, su amor; tenía un mal consejero, su vanidad [...]» (De Cuéllar, 1991, p. 28).

Casimira se destaca por ser chismosa, por atacar de manera constante a Concha, motivada por la envidia y los celos porque el sastre

que coloca al placer como bien supremos de la vida humana. Aristipo de Cirene distinguió entre el movimiento suave del alma que relacionó con el placer y un movimiento áspero del alma que asoció con el dolor. Por lo cual dedujo que el placer tiene como fin disminuir el dolor y se constituye como el único camino para alcanzar la felicidad. Para Cirene el placer corporal era el fin primario de la vida.

prefiere a la hija de don Jacobo. En esa actitud de encono la apoda Concha «la sacristana», lo cual propicia que afirme: «¡Qué gusto! [...] Aunque a mí me digan “la bizca”, como a ella le digan “la sacristana”; sí, la sacristana, la sacristana. Le voy a armar un loro —exclamó de repente, inspirada por una idea maligna» (De Cuéllar, 1991, p. 52).

En Casimira, a diferencia de Juana, la fealdad física coincide con su maldad y su deseo de lastimar, siempre movida por la envidia que siente hacia quien considera su rival; sin embargo, Concha no disputa con ella porque ignora por completo al sastre y sale del vecindario porque Arturo, un pollo rico, la rapta para convertirla en su amante. La crónica de los acontecimientos la refiere Casimira a los vecinos con la intención de desprestigiarla; no pierde la oportunidad que se presenta para darle piquetes con su lengua mordaz y venenosa. La bizca muestra un perfil psicológico de resentimiento y de odio contra la que enfatiza su fealdad al exhibir su hermosura. Suscita el chisme y el vituperio contra Concha por el simple placer de destruirla, de colgarle defectos y vicios en vista de su apariencia hermosa que despierta la admiración de los hombres. Casimira es quien observa el rapto de «la sacristana», la que vocifera por todo el vecindario que los catrines se la llevan. Representa a la vecina criticacona, malintencionada, que acecha y se entera de lo que ocurre en el vecindario y sin más lo comunica a todos. Para ella no existen alternativas de ascenso social, no hay un hombre rico ni pobre que busque sus favores. Sus acciones muestran su infelicidad y disgusto, se trata de una mujer sin gracia y sin conciencia moral. Se ensaña contra Concha y lo disfruta.

Concha entra en un dilema cuando auto-cuestiona su situación: soportar la pobreza o buscar otras posibilidades. Se pregunta: «¿Qué haré? ¿Qué debo hacer? Yo no quiero ser mala, el crimen me horroriza, me da vergüenza pensar en ser infame» (De Cuéllar, 1991, p. 63). Sabe que por su condición humilde no tiene muchas posibilidades, una consiste en ser una hija obediente y vivir en la vecindad con su madre; la otra es aventurarse con Arturo y vivir en la deshonra. En el texto se menciona que en la sociedad existían mujeres cuyo único capital era

su juventud y belleza, y en la búsqueda de la felicidad se convertían en las amantes de los hombres que contaban con recursos monetarios para comprarlas. Por supuesto, a ellos no les importaba la infamia de las jóvenes. El rapto de Concha suscita el acoso general en el vecindario, de tal suerte «no faltó vecina que hiciera prodigios de mordacidad y de encono contra la prófuga; otra dijo que ya lo sabía todo de antemano [...] y el asunto mil veces comentado fue el sabroso pasto de la vecindad, erigida en gran Jurado [...]» (De Cuéllar, 1991, pp. 98–99).

Casimira, por su parte, vive en el acecho constante de lo que haga Concha, sigue sus pistas con el fin de informar a doña Lola y al vecindario de todos sus movimientos. Es un personaje que en sus palabras y en sus actos refleja siempre malas intenciones, de herir, de descalificar y no sólo demerita a la hija sino que demuestra estar enterada de los tratos entre doña Lola y su compadre don José. Cuando se entera del regreso de don Jacobo Baca, advierte: «Don José –agregó Casimira dirigiéndole una mirada diabólica– ya viene el amo» (De Cuéllar, 1991, p. 198). Casimira se empeña de manera resuelta a arruinar la vida de la que considera su contrincante, ya que le cuenta al general, el amante en turno de Concha, sobre su relación con Pío Blanco, con la intención de que la abandone. Casimira confía en la fuerza y en el poder de la palabra para destruir, relata los acontecimientos de acuerdo a sus intereses, crea su versión de los hechos.

En ese sentido, el chisme es una forma de castigo porque conlleva el descrédito, ya que «[...] contar algo de alguien puede significar en sí mismo una sanción y una sentencia social [...]» (Lagarde, 2011, p. 349). En Casimira se evidencia una conducta violenta, utiliza la agresión verbal –poderosa– para desprestigiar a los otros, muestra una actitud pérfida para provocar heridas y así su oponente caiga en desgracia y viva en la exclusión. El chisme demuestra resentimiento, odio, deseo de venganza y tiene como fin manipular la opinión de los otros (Lagarde, p. 352). El chisme se constituye como un sello de identidad para Casimira, quien se convierte en la perversa emisaria del vecindario. Ella lo inicia, lo pregona para que todos escuchen y otras lo continúen.

En este personaje su fealdad física coincide con sus sentimientos, su miseria espiritual se muestra acorde con su exterior. Si se retoman las ideas de Rosenkranz en torno a que la fealdad es mayor cuando se acompaña de la maldad y el deseo de dañar a otros, entonces la envidia, el odio y el chisme convierten a Casimira en una mujer fea. Un personaje con un ser espiritual corrupto que vive en la infelicidad y en el deseo constante de perjudicar a los que aborrece.

En *Baile y cochino*, obra de José Tomás de Cuéllar, aparece otro personaje que se puede categorizar dentro de las feas. Desde la primera mención Saldaña la ubica no como su esposa, su mujer o la querida en activo, sino como «la madre de sus criaturitas». En ese constructo de la identidad del mexicano, Tomás de Cuéllar modela un personaje que representa al «macho mexicano» que tiene hijos con varias mujeres. Saldaña evita mostrarse con Lupe, practica la infidelidad y todo parece indicar que no tiene un vínculo afectivo con ella y es sólo la mujer con la que engendró a sus «criaturitas». Por lo anterior, cuando puede acude a dejarle el gasto para que ella no se vea en la necesidad de ir a la casa de empeño. Es así que «[...] al pensar que había dejado sin gasto a Lupe, tuvo un arranque de amor retrospectivo, y sintió el vehemente deseo de hacer partícipe a la madre de sus criaturitas de los placeres de aquel baile, en que él le proponía ser completamente feliz» (De Cuéllar, 1991, p. 268). En ese afán de recompensar las carencias económicas y afectivas decide invitarla a una fiesta. Lupe representa a la mujer sufriendo, resignada a vivir en la sombra, de semblante triste, pálido, que soporta la pobreza, el abandono físico y emocional. Escucha con abnegación las promesas de Saldaña y aunque ya no cree en él, no tiene otra alternativa que soportarlo; sin embargo, «quedó, pues, resuelto que Lupe iría al baile. Era aquella una transformación que asombraba al mismo Saldaña [...]» (De Cuéllar, 1991, p. 271).

Saldaña siente remordimientos y reconoce en Lupe a una mujer resignada, prudente, que vive sin el reconocimiento social y no aspira a lujos ni comodidades. Dice:

¡Y pensar en que yo le robé todas sus comodidades y le quité a su novio y... en fin, la hice la madre de mis criaturitas!... ¡Nada! Es preciso que baile, que se divierta [...] A Lupe la llevará un amigo de confianza [...] y una vez en la sala ¡quién diablos va a averiguar que Lupe es... es la madre de mis criaturitas! (De Cuéllar, 1991, p. 272).

Lo anterior evidencia su afán de recompensarla un poco en vista de todo lo perdido. Ella vive oculta, no puede revelar que es la madre de sus «criaturitas». El día que Lupe acude al baile se describe su retrato físico: pelo oscuro, rebelde como filamentos de maguety o de escobeta, piel ajada, con marcadas huellas de tristeza en su rostro. A pesar de acudir a la fiesta con vestido de seda, botines, maquillaje y peinada, el narrador advierte: «a Lupe no la habían enamorado. Era fea, la pobre, estaba mal forjada, y luego aquel fleco rebelde que mientras permaneció húmedo fingió una mansedumbre insidiosa, apenas subió la temperatura de la sala, comenzó a insurreccionarse con una tensión feroz [...]» (De Cuéllar, 1991, p. 366).

En Lupe el físico contrasta con la nobleza de sus sentimientos y de sus costumbres, representa a la mujer abnegada, que soporta la pobreza y la indiferencia; se conforma con mal comer y mal vivir. A diferencia de Casimira, en ella no se evidencia resentimiento ni afán de vengarse, ni envidia o encono contra los vecinos. Su felicidad es momentánea porque se arregla para ir a un baile, pero aun así su semblante muestra las carencias materiales y afectivas, la lucha diaria por la supervivencia. Su felicidad es efímera, no es un festejo en su honor ni es expresamente la invitada de la familia que organiza, sino que Saldaña se permitió llevarla por el sentimiento de culpa al considerar sus carencias materiales. Lupe acude a la fiesta y pasa desapercibida, nadie la espera ni se deslumbran con su presencia. Por el contrario, durante un pleito recibe un pastelazo que le mancha el vestido y su tupé se encrespa como una escobeta, el cual contribuye con la desarmonía de su rostro. La descripción de este suceso se convierte en algo cómico, porque su fleco se compara con una brocha que se resiste a caer sobre la frente.

En Lupe la fealdad no puede ocultarse con un peinado, un maquillaje, un vestido y unos botines de seda. Sus atractivos se reflejan en la bondad de sus sentimientos, en su paciencia y resignación; su belleza es del alma, al igual que Juana, y para una sociedad hedonista que se dejaba llevar por los sentidos no tenía importancia. Su belleza espiritual se esconde bajo un cuerpo desgarrado y un rostro feo, las virtudes la crecen frente otras mujeres, pero lo anterior no la convierte en una mujer feliz, todo lo contrario. Las Machucas se oponen a Lupe porque aparentan pertenencia a un nivel socioeconómico alto, se adornan físicamente y deslumbran en los bailes de la Ciudad de México, después salen a relucir sus defectos y vicios, por ejemplo, la embriaguez y el juego. Si se retoma la idea de Rosenkranz, la fealdad de Juana y Lupe se atenúan si se considera que no desean un mal a otros, ni caen en la mentira, ni el engaño y el odio, ni son idiotas, ni locas, lo cual también suscita que los seres humanos se tornen más feos.

### CONCLUSIÓN

Como puede apreciarse, las distintas reflexiones sobre la belleza en oposición con la fealdad parten de la tradición occidental, en la que se identifican ideas que después serán retomadas en las distintas épocas. Las revisadas resultan de gran aportación, en especial las de Maritain y Rosenkranz para destacar las características, cualidades o defectos del personaje de la fea en ciertas obras literarias. Si bien es cierto que en la mayoría de los casos tiene una función secundaria, por ejemplo, Casimira. En ella se destaca su oposición física respecto a la joven que ostenta atributos y su inclinación hacia la perversión y la envidia que mueven gran parte de sus acciones. Su físico y su ser interior recargado de odio, maldad y deseo de venganza son semejantes. Es cierto que Concha no consigue la felicidad por ser joven y hermosa y Casimira tampoco porque vive pendiente de lo que haga su rival y no pone atención en construir su felicidad. Lupe, aunque



su participación en la historia es mínima, destaca no sólo por su retrato físico, un tanto grotesco, que conlleva la burla del narrador por la rebeldía de su cabello y su copete erizado, también se exaltan sus virtudes que la convierten en un personaje que en un contexto social distinto podría ser apreciado por su belleza interna. Juana, por su parte, es la protagonista de una historia en la que se plantea su auto-reconocimiento como mujer que carece de atractivos y su resignación hacia una vida de infelicidad y aislamiento que padecerá siempre, sólo por el hecho de no encajar en los parámetros de belleza de la época. Lupe y Juana son personajes que en el referente social decimonónico no brillan por sus virtudes sino que viven marginados por los otros que las consideran físicamente desagradables.

#### BIBLIOGRAFÍA

- Altamirano Ignacio Manuel (2009). *El Zarco*, México, Instituto Latinoamericano de la Comunicación.
- Cuéllar, José Tomás de (1991). *Ensalada de pollos y Baile y cochino*, México, Porrúa.
- Eco, Humberto (2007). *Historia de la fealdad*, Barcelona, Random House Mondadori.
- Ferrater Mora, José (1994). *Diccionario de filosofía A-D*, Barcelona, Ariel.
- Gamboa, Federico (1998), *Santa*, México, Océano.
- Gutiérrez Sáenz, Raúl (1996). *Introducción a la filosofía*, México, Esfinge.
- Manzano Badía, Benjamín (2000). «Carmen de Icaza, una apología pequeño-burguesa y conservadora de la familia», en *Mujeres novelistas en el panorama literario del siglo xx: I Congreso de narrativa española (castellana)*, Marina Villalba Álvarez (coord.), Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha.
- Maritain, Jaques (2004). *La intuición creadora en el arte y en la poesía*, Madrid, Ediciones Palabra.

Platón (1996). *Diálogos*, México, Porrúa.

Payno, Manuel (2002). «La mujer fea», en *Memorias sobre el matrimonio y otros escritos*, México, Planeta-CONACULTA.

Rosenkranz, Karl (2015). *Estética de lo feo*, Miguel Salmerón (ed. y trad.), Sevilla, Athenaica, Ediciones Universitarias.

Shelley, Mary (2012). *Frankenstein*, Manuel Trujillo Muñoz (prólogo), México, Lectorum.

Stoker, Bram (2013). *Drácula*, México, Editores Mexicanos Unidos.

Wilde, Óscar (2000). *El retrato de Dorian Gray*, Ediciones Elaleph.

---

*La visión del trabajo y el perfil moral de  
los personajes en Por donde se sube al cielo y  
La máquina de coser*



Ma. de Lourdes Ortiz Sánchez  
Universidad Autónoma de Zacatecas

DE LOS AUTORES

**E**n el siglo XIX mexicano los hombres que se dedicaban a la literatura eran activos en lo intelectual y de acciones determinantes. El escritor se asumió como alguien capaz de observar su realidad socio-política y de promover un cambio ideológico a través de sus publicaciones periódicas. La literatura adquirió entonces una utilidad política debido a la compleja situación que se vivió durante todo el siglo decimonono. Los géneros en los que se expusieron los ideales de justicia y libertad fueron el ensayo, la oratoria, la poesía, la crónica periodística, la novela, el teatro. De tal suerte que «en medio de la anarquía, los hombres de letras estuvieron todos del lado de la justicia social, o al menos del lado de la organización política contra las fuerzas del desorden» (Henríquez, 1994, p. 118). En México existieron dos bandos en oposición: el conservador y el liberal. La filiación a uno y otro grupo se percibe en las obras literarias que aportaron los escritores, en las que no sólo se captan sus intereses estéticos y literarios sino su postura política e ideológica.

Manuel Gutiérrez Nájera es un escritor conocido como creador de cuentos de filiación modernista; sin embargo, su mayor tiempo lo dedicó a la redacción de crónicas sobre variados temas que publicaba en revistas y periódicos. Al parecer sus colaboraciones en estos medios fueron a temprana edad y el periodismo se constituyó así en un medio de vida. Día con día tenía la necesidad de escribir y enviar sus colaboraciones. La mayoría de los críticos coincide en afirmar que su formación fue autodidacta, sus lecturas en francés y sus conocimientos sobre esa cultura definieron su gusto literario. Se le considera más que un miembro destacado del canon modernista el precursor de este movimiento en México.

Nájera fue un autor prolífico a quien se le atribuyen más de tres mil crónicas. Fue, en palabras de Aníbal González, un «mártir de la escritura», cuya fama se debe al ejercicio periodístico y al cultivo de la poesía. Su figura como escritor coincide con la concepción que entonces se tenía del creador en Hispanoamérica, esto es, de compromiso. En ese sentido fue un «[...] escritor plenamente moderno de México, el primero en asociarse a la modernidad y al cambio encarnados en la prensa periódica» (González, 2005, p. 456). Fue también dramaturgo, editor y narrador de cuentos y se le adjudica la creación de la novela *Por donde se sube al cielo*. Esta obra se publicó en forma de folletín, en el tomo II del periódico *El Noticioso* de la Ciudad de México, a partir del 11 de junio hasta el 29 de octubre de 1882.

Vicente Florencio Carlos Riva Palacio y Guerrero fue un escritor de filiación liberal, quien también se destacó como militar, periodista y ministro. Escribió novelas de orientación histórica y de acentuados atributos literarios, como *Monja y casada*, *virgen y mártir*, *Martín Garatuza* y *Don Guillén de Lampart*, todas ambientadas en la época virreinal. El autor se inspiró en la historia para ambientar sus creaciones. De la lectura de los archivos del Tribunal de la Inquisición extrajo los asuntos que trató en las ficciones mencionadas. Cultivó las novelas de folletín en las que se acudía al recurso de suscitar la intriga en los lectores que esperaban con ansia la siguiente entrega. Se insertó en

un referente artístico que buscaba la construcción de una identidad cultural y crear así una literatura nacional, de observación del pasado para comprender y reconstruir el presente. En ese sentido, «[...] tomó la pluma para ser poeta, dramaturgo, periodista, historiador, novelista, cuentista, y empapó su pluma con una tinta cuyo color era el espíritu patriótico y liberal [...] Riva Palacio tuvo como objeto crear un discurso que nos diera identidad propia y convirtiera nuestra historia en el sustento de dicha identidad» (Martínez, 2012, p. 31).

El autor también cultivó la crónica, pero con orientación histórica. Un título de importancia es *El libro rojo*, cuyo subtítulo enuncia su contenido con claridad: *Hogueras, horcas, patíbulos, martirios, suicidios y sucesos lúgubres y extraños acaecidos en México durante sus guerras civiles y extranjeras 1520–1867*. Fue colaborador y redactor en jefe de un número considerable de periódicos como *La orquesta*, *El radical*, *El ahuízote*, *El federalista*, *El correo del comercio*, *El constitucional*, *La república*, *El imparcial*, *El tiempo*, entre otros. Su lugar en la literatura como narrador de cuentos es digna de mención, los más estudiados son los que designó *Cuentos del general*, publicados en Madrid en la revista *La ilustración española y americana* en 1896 (Ortiz, 1998). Los cuentos los escribió durante su estancia en Madrid —de 1886 a 1896, cuando se desempeñó como ministro plenipotenciario— y los publicó en la revista *La Ilustración Española*. En México se recopilaron bajo el título de *Cuentos del general* en 1896. Varios son los críticos que se han enfocado en el estudio de sus cuentos: Manuel Toussaint, Clementina Díaz y de Ovando, Héctor Perea, Fernando Tola de Habich, Luis Leal y José Ortiz Monasterio.

En el presente ensayo se analizará la novela *Por donde se sube al cielo*, en tanto se propone el trabajo manual como un medio de reivindicación individual y social del personaje femenino protagonista. Se confrontará con un cuento de Vicente Riva Palacio titulado *La máquina de coser*, ya que se propone una situación inversa: Marta abandona por necesidad el trabajo honesto y cae en la prostitución. Se utilizará como referente lo que plantea Hernández Guerrero en

torno al análisis de tema, que en este caso es la visión del trabajo en ambos textos; además, se estudiará al personaje para analizar la inclinación moral de Magda y Marta. La metodología consiste en ubicar las figuras de Gutiérrez Nájera y Vicente Riva Palacio, su labor periodística e importancia en la literatura. Por último, se analizará el aspecto moral de las protagonistas femeninas y la función del trabajo como factor de dignificación individual y social; asimismo, se confrontará la protagonista de Nájera con la de Riva Palacio y la función del trabajo en ambos textos. Se partirá del análisis de tema que se discute en *Teoría, historia y práctica del comentario literario*, así como el enfoque sobre el personaje que propone Pimentel en *El relato en perspectiva. Estudios de teoría narrativa*.

#### EL PERFIL MORAL EN LOS PERSONAJES PROTAGONISTAS Y LA VISIÓN DEL TRABAJO MANUAL EN GUTIÉRREZ NÁJERA Y VICENTE RIVA PALACIO

Francisco Hernández Guerrero explica que el comentario temático se centra en el análisis y describe los asuntos sobre los que tratan los textos literarios, se orienta en una obra, un género y establece comparaciones entre distintos textos. Por lo cual resulta válido comparar dos obras del género narrativo, cercanas en la época, que pertenecen a la tradición de literatura mexicana, esto es, *Por donde se sube al cielo* y *La máquina de coser*. Por su parte, los estudios temáticos se encargan de la forma y la función que ejerce el texto, sus valores estéticos e ideológicos. La metodología a seguir obedece a la identificación de los elementos similares en todos los planos del escrito. De tal manera «la temática muestra que la literatura es algo más que literatura y que su valor, hasta cierto punto, estriba en lo que está fuera de la literatura: en los referentes [...] Tiene mucho que ver con la existencia humana, con la vida, con lo que tenemos o con lo que deseamos, con nuestra historia o con nuestros proyectos [...]» (Guerrero, 2005, p. 195).

En la novela y en el cuento que se eligieron para el análisis se propone el tema del trabajo manual: la costura. El trabajo, en ese sentido, se concibe como «la condición básica y fundamental de toda la vida humana». Tiene tanta importancia que ha definido al hombre en lo social, lo económico y lo cultural. En los universos literarios se enfatiza que representa una alternativa ante la corrupción moral de los personajes femeninos. En la literatura del siglo XIX se percibe una idea despectiva, de inferioridad hacia quienes desempeñaban un oficio, ya como carpinteros, herreros, costureras, lavanderas, domésticas o cualquier otra actividad manual. En algunos casos el oficio se expresa para tipificar al personaje, con una connotación de clase social, de inferioridad y con una visión despectiva. El desempeño del trabajo con las manos lo realizaban sujetos que pertenecían a un grupo social desprotegido y sin recursos económicos. En obras como *La Rumba*, *La Calandria*, *Juana Lucero*, *Santa*, *Culpa*, los personajes centrales, masculinos o femeninos, son identificados a partir de su pertenencia a una esfera social y de sus actividades. Remedios Vena trabaja en la herrería de su padre y después pasa a ser la empleada en una tienda de modas. Carmen es la hija de una lavandera. Magdalena es hija de la costurera. Gabriel es el ebanista o el carpintero. Esteban y Fabián son los obreros en una fábrica. Juana Lucero es la hija de una costurera y la empleada doméstica de una familia acaudalada de Santiago.

El referente cultural en el cual se insertan *Por donde se sube al cielo* y *La máquina de coser* es significativo, ya que en el siglo XIX mexicano las actividades laborales, así como otros aspectos, indicaban su inclusión en un determinado círculo social. En el caso de las mujeres, señala Julia Tuñón, de acuerdo a su condición eran las actividades que desempeñaban dentro o fuera de la familia. La educación que recibían dependía de su clase social. El lugar propio para ellas era el hogar, por ello las dedicaron a mantenerlo en orden y a la reproducción. Las féminas acaudaladas no requerían mayores conocimientos puesto que estaban destinadas a la administración de los asuntos domésticos y la crianza de los hijos. Las que deseaban un

buen nivel cultural también debían contar con recursos económicos para pagar a un maestro particular que las educara. Asimismo:

Cuando se consideró necesario, se le introdujo además en la manufactura: era requerida su fuerza de trabajo, de manera que el sector femenino incrementó su labor en la producción. También las mujeres campesinas siguieron trabajando en las labores seculares del ámbito rural, y las ciudades veían tortilleras, atoleras, costureras. Pocas veces participaron en las pugnas políticas y militares [...] El modelo de mujer seguía siendo el de la docilidad y la sumisión (Tuñón, 2004, pp. 97-98).

En el siglo XIX los prejuicios de clase son evidentes, los oficios los desempeñaban los desprotegidos, los que carecían de educación. Las mujeres pobres por lo regular no tenían posibilidades de educarse y practicaban un oficio, tal como se muestra en la literatura mexicana del siglo XIX. Bazant, por su parte, señala que durante el porfiriato las mujeres de condición humilde, por lo regular, prestaban servicios como domésticas, las de clase media eran costureras que trabajaban a destajo, las de un nivel social superior vivían en el ocio, paseaban, acudían a reuniones, al teatro.

En la novela de Gutiérrez Nájera se traza un personaje protagonista de nombre Magda, quien se desempeña como actriz en el teatro de París, espacio ficcional en el que se desarrolla la historia. El personaje femenino se ve determinado por la herencia y por el entorno familiar. Desde la infancia se inclina hacia la frivolidad, el lujo, la ostentación y el despilfarro. Se enfatiza en algún momento de la historia que su educación fue laica, no tuvo una formación religiosa y la suma de todos estos factores contribuyeron para que no tuviera un trabajo honesto. Magda opta por la vida «fácil» y entra al teatro como comedianta y es así como su juventud y belleza le abren paso en los escenarios. La novela inicia con la descripción del espacio en el que se desenvuelve Magda, es decir, el teatro al término de una función.



La propuesta narrativa está bien planteada en tanto desde el inicio suscita la intriga de quién es la mujer a la que sigue un perrito danés. La descripción del piso de Magda, el lujo y la delicadeza en la decoración suscitan aún más la curiosidad en el lector. Un indicio de importancia es cuando abre el armario y extrae las cartas de su única amiga de nombre Jenny. Hecho que provoca que en la obra se utilice la analepsis para insertar al lector en los tiempos de colegiala, cuando conservaba la honestidad. Aquí surgen las preguntas sobre su origen, el nombre de su padre, el repentino deceso de su madre y el inmediato embargo de los bienes que dejó. Circunstancias todas que conllevan su pobreza y expulsión del internado. De la madre se infiere una vida libertina cuando el narrador advierte que «[...] murió en la impenitencia, ajada y ojeruda todavía, por una noche orgiástica de carnaval [...] Las inclinaciones heredadas y las costumbres contraídas la empujaban al abismo» (Gutiérrez, 2002, p. 28). Uno de los «amigos» de la madre de Magda la ayuda y la coloca como empleada en un almacén de modas. Desde este momento se menciona que sólo la religión, sólo Dios, podía haber encauzado la vida de ese ser expuesto a todas las adversidades del mundo.

En la novela se enfatiza el mal formado criterio de Magda, su escasa inteligencia y sus costumbres como factores que la inclinaron hacia la vida frívola y disoluta, hacia su preferencia por un trabajo indecente y no por uno honesto. De ahí que el narrador sentencie mediante una catáfora: «las inclinaciones heredadas y las costumbres contraídas la empujaban al abismo» (Gutiérrez, 2002, p. 28). Del teatro le atrajeron las luces, el brillo y la música. Su juventud y belleza constituyeron la llave para abrir todas las puertas hacia el éxito y el dinero. Hizo de sus atributos un negocio, los explotó al máximo para lograr auto-consentirse con trajes, sedas, muebles, joyas y carruajes. El dinero, sin embargo, así como llegaba se iba. La fama y la fortuna la invadieron y a cambio recibió el rechazo de la familia de su única amiga.

La actriz tiene un perfil físico que corresponde al ideal femenino del XIX: rubia, de largos cabellos, cejas onduladas, boca definida, na-

riz remangada; su retrato corresponde al de una joven y caprichosa parisiense. La teoría literaria sobre el personaje expresa considerar el aspecto físico, el moral y el psicológico (Pimentel). En Magda tiene importancia no sólo destacar su hermosura y juventud sino también su retrato moral. En varias partes de la obra se menciona y contrapone el trabajo honesto *versus* el deshonesto. Magda pudo haberse quedado como dependienta del almacén y ser una joven decente, sobrevivir con un sueldo modesto y ganarse la vida con dignidad. En cambio, opta por ubicarse en el lugar donde obtiene ingresos altos, le atraen el brillo y la ostentación que pueden darle un trabajo mejor remunerado como comedianta en el teatro, sin considerar su corrupción individual y social. El personaje, no obstante, cuestiona su vida durante una estancia en el mar, cuando decide pasar una temporada de descanso junto a su amante Provot. En la playa de Aguas Claras conoce a Raúl, con quien sostiene un breve noviazgo. El amor de Raúl abre los ojos de la actriz, por lo cual su vida entra en crisis. Tras la reflexión decide abandonar sus actividades para buscar el trabajo honrado que la dignifique ante su novio y la sociedad. Ser una mujer honesta, merecedora del amor y respeto del ser amado se constituyen así en una apremiante necesidad.

En el personaje de Carlos Provot se destaca la doble moral. Por un lado, aparenta en la sociedad y en su entorno profesional que es un hombre de convicciones arraigadas, se mantiene soltero, pero en secreto sostiene amores con Magda. En su papel de hombre honrado, «Provot dogmatizaba en los periódicos, en nombre de la moral independiente; era tenido por un severo puritano en el senado y su reputación irreprochable [...] comunicaba autoridad a sus axiomas y fuerza a sus principios» (Gutiérrez, 2002, p. 48). Durante su estancia en Aguas Claras y ante las preguntas incómodas sobre su parentesco con la actriz, la hace pasar por su sobrina. Esta situación suscita que ella trate con cierta libertad a Raúl. El pasado de la protagonista, conforme se avanza en la lectura, se revela poco a poco, pues el narrador utiliza expresiones como «actriz famosa por sus extravíos», «aguas turbias de su pasado vergonzoso», «episodios vergonzosos de

su vida». No obstante, la voz omnisciente que relata también se compadece de ella y reconoce: «¡Pobre niña! No era viciosa por temperamento ni mala por carácter; sus costumbres desarregladas habían embarazado el crecimiento de los instintos sanos sin destruirlos. Las aguas eran oscuras y cenagosas en la superficie, pero azules en el fondo» (Gutiérrez, 2002, pp. 51–52). De lo cual puede inferirse que había posibilidad de reivindicación, porque si bien su trabajo no era honesto existía en su interior cierta limpidez moral.

En la novela se plantea que el trabajo es la única alternativa para poder conseguir la redención ante las faltas cometidas en el pasado y en el presente. Para Magda conocer y tratar a Raúl fue un acontecimiento de importancia en su vida. Para ella siempre habían sido más atractivas las comodidades y el dinero; se enfatiza que en realidad nunca antes había probado el buen trato y las consideraciones amorosas. Siente que el amor la purifica al instante, ama y es amada. Es así que «amaba a su manera, con flaquezas y con debilidades [...] hospedaba a un gran príncipe encantado, capaz de todos los prodigios, de todos los milagros, de todas las empresas» (Gutiérrez, 2002, p. 57). En ese juego de oposiciones entre lo bueno y lo malo, la felicidad y la desgracia, todo el que ama sufre, tras recorrer un camino difícil viene la recompensa. Tras la vida oscura, manchada e inmundada del teatro, llegan la luz, el amor y la promesa de felicidad. Ella tiembla al pensar en el posible desprecio de su amado cuando se entere que no es una mujer digna de un amor honesto y conyugal. Sufre al pensar en el odio de Raúl cuando sepa la verdad sobre su vida. Por un instante la idea del suicidio cruza por su mente. En algún momento hace un examen exhaustivo, reconoce el camino errado, su conciencia moral le grita que no es una mujer decente sino una mujer profanada por las caricias de otros, una prostituta. Acepta que está sola, con todo en contra, un pasado que la atormenta, un amante despechado que intentará perjudicarla y evitar su felicidad.

El futuro no se ve prometedor en lo económico ni en el aspecto sentimental, pero aun así decide reemprender el camino en su

vida. Ante el sufrimiento y la desesperación, acude a Dios, él no puede abandonarla. Acepta sus faltas, pero también se autoimpone una dura penitencia. El temor la acosa de forma constante, hace un listado de sus amantes, viejos y jóvenes, todos con la determinación, en caso de ser necesario, de hacer pública su deshonra. Clark expresa al respecto: «la transformación estaba dada, Magda se deshizo de todos los objetos materiales, testigos mudos que la unían al recuerdo de su vida anterior, y como Cristo, murió para renacer» (1997, p. 202). Decide vender sus bienes materiales, renunciar a la vida del teatro, trabajar honestamente y separarse tres años de Raúl.

El amor y el trabajo se constituyen así en los medios de salvación, de alcanzar la pureza y la honradez. En la novela aparece un dedal oculto en una caja, como mudo recuerdo del pasado, como un símbolo del trabajo honesto, constante, que se convierte en el medio para llegar a la vida decente. Clark aclara: «cuando la novela termina, comienza realmente el camino que Magda ha de recorrer para subir al cielo, por esta razón Gutiérrez Nájera no podía cerrar su novela, si lo hubiese hecho habría cancelado su propia posibilidad de redención» (1997, p. 200). Efectivamente, los lectores desconocen qué pasó después en la historia, si realmente logró conquistar la felicidad, si el trabajo como costurera le remuneró lo suficiente para vivir, si Raúl no la olvidó y cumplió su promesa de esperarla y casarse, si nunca se enteró de la vida licenciosa de Magda. Debe mencionarse también que *Por donde se sube al cielo* es una obra que se conserva incompleta, que el medio impreso en el cual se publicó, *El Noticioso*, extravió las tres últimas páginas del capítulo iv y las tres primeras del v.

Un cuento en el cual se plantea la corrupción moral de la mujer es *La máquina de coser* de Vicente Riva Palacio. Desde el inicio se trazan ideas que definirán el rumbo de la narración al expresar que todos los bienes materiales se vendieron, así como la pobreza en la que vivían doña Juana y su hija Marta.<sup>1</sup> Su único medio para sob-

<sup>1/1</sup> Este término es de origen hebreo «מרת», cuya traducción es «Marta», su proce-

revivir era trabajar en la máquina de coser. La hermosa máquina, limpia y brillante, era su arma de combate contra el hambre, su tabla de salvación. Se enfatiza que ambas mujeres cosían sin descanso, el fruto de su trabajo apenas les daba para subsistir y tenían la necesidad de desprenderse de sus muebles para cubrir sus necesidades. La máquina simboliza el trabajo honrado, no dejaba de escucharse su zumbido constante, que anunciaba la labor ardua en el vecindario. No obstante, «[...] llegó un día en que fue preciso desprenderse de aquella fiel amiga» (Riva Palacio, 1979, p. 64). Los recursos se agotaron, las deudas se acumularon y las mujeres decidieron empeñar su único medio de sobrevivencia. Desprenderse de la máquina significa para Marta perder a un ser protector, ya que «[...] le pareció como si se hubiera quedado huérfana en ese momento. Todo lo por venir apareció ante sus ojos» (Riva Palacio, 1979, p. 64). La frase anterior también funciona como una catáfora del futuro de ambos personajes, en especial de la joven que se ve en la necesidad de vender su cuerpo para sobrevivir, en un medio social adverso para una mujer hermosa de condición humilde.

En el universo ficcional se expresa que las necesidades materiales y humanas no pueden ser satisfechas mediante la práctica de un oficio como la costura, ya que no es remunerado lo suficiente como para cubrir los gastos de una familia integrada por la madre y la hija. Un trabajo honesto que implica esfuerzo y dedicación no basta para que las dos mujeres vivan con tranquilidad. La máquina connota esfuerzo, dedicación, trabajo y honradez. Cuando la máquina se va de

dencia no es totalmente exacta, pero una de sus orígenes viene de Santa Marta, la patrona de las amas de casa, así como de hoteleros, cocineros y lavanderas; se le conoce por ser un personaje bíblico y una de las hermanas de lázaro de Betania (amigo íntimo de Jesucristo). Es una mujer muy tranquila, de ambientes agradables donde reina la calma y el orden, aunque esto no quiere decir que no se pueda adecuar a otros lugares más agitados, es una señora muy amable que a pesar de las malas circunstancias mantiene su gran sonrisa. Recuperado en <https://elsignificadode.com/marta/>, 31 de agosto de 2018.

casa llegan el vacío, la incertidumbre, la angustia y Marta siente la carga vital. La máquina de coser no es sólo el título de un cuento sino que puede llevar a la consideración de una presencia que atraviesa toda la historia. Aparece desde el principio del relato y desaparece cuando las dueñas la empeñan por necesidad. Reaparece en la casa del general cuando uno de sus subalternos acude al monte a comprarla. La historia de Marta es también la de la máquina y viceversa. Ambas mantienen una estrecha relación, parece que el destino se empeña en separarlas y reunir las. La máquina va más allá de ser un simple objeto con el que se desempeña un trabajo, se trata de algo que garantiza el ejercicio de un trabajo honrado. De tal suerte que mientras permanece en casa hay para sobrevivir, cuando se va llega la desesperación que anuncia la desgracia para las mujeres.

La joven mujer no tiene alternativas en un medio social donde se desprecia el trabajo manual. Si la labor de costura no deja para vivir, su único capital se centra en la juventud y la belleza. La venta del cuerpo es un ámbito seguro, muchos compradores acuden después a su casa. Así como Magda es un nombre que lleva a la consideración del personaje bíblico, mismo que la tradición cultural ha ubicado como la mujer pecadora, caída en desgracia y acusada de prostituta, así también el nombre de Marta en la tradición bíblica tiene un significado de importancia porque es la hermana de María Magdalena y Lázaro. Los nombres de los personajes femeninos no obedecen a la casualidad, tienen referentes culturales que ayudan a ubicarlos en su ser moral. El personaje de Marta se transforma no sólo en sus acciones sino que adquiere otra personalidad, muda de nombre y es conocida como Celeste, que resulta irónico en tanto remite a lo celestial o la mujer que pertenece al cielo. Nada más alejado de la realidad, pues se trata de una mujer que comercia con su cuerpo ante la imposibilidad de ganarse la vida de otra manera.

El carrito de Marta y el dedal de Magda son objetos utilizados para el trabajo manual, pero también son representaciones de un modo honesto de vida. El dedal aparece en la novela del duque Job

como una alternativa esencial, un recordatorio que existen otras posibilidades en el mundo. En el cuento de Riva Palacio, por su parte, la costura no es un oficio que reditúe lo suficiente, los personajes femeninos se ven determinados por las circunstancias económicas a ejercer otro tipo de trabajo. En el cuento de Gutiérrez Nájera, Magda se desempeña en una tienda ante la indefensión económica y la orfandad, pero el salario del trabajo honrado es escaso y decide por ello ingresar al teatro donde hace fortuna. Enfrentarse al amor suscita una vuelta de tuerca y que la joven planea regresar al trabajo honesto y así ser una mujer digna y merecedora de la vida conyugal.

En la propuesta narrativa de Gutiérrez Nájera la costura se ve como la tabla de salvación, un oficio digno, que puede devolver la integridad moral a la protagonista. Una actividad que representa un camino difícil, arduo, de intensa labor, que reditúa escaso recurso monetario y connota un sacrificio en aras de conseguir la fortaleza moral. Un dedal representa la labor que realizará Magda en pos de su dignidad. En Riva Palacio, el trabajo de Marta es con una máquina que simboliza la era de la industrialización, no realiza las costuras con hilo y aguja, sino con un artefacto resultado de la modernidad que ya se percibía en el México decimonónico. No obstante, en el universo ficcional se plantea que las costureras no pueden sobrevivir ni con todo el esfuerzo y la dedicación en el oficio, las horas invertidas durante el día y la noche no son suficientes para cubrir todas sus necesidades económicas. Marta deja de ser la costurera honesta y pasa a conformar el retrato de la prostituta alegre que atiende a los clientes. Al final del cuento, la máquina es un elemento que con su presencia evoca una situación pasada, donde primaban el trabajo y la honradez. La máquina de coser suscita nostalgia, tristeza y «[...] algunas lágrimas desprendidas de los ojos de Celeste caían sobre los acerados resortes del aparato» (Riva Palacio, 1979, p. 66). La máquina se constituye también como reclamo del abandono y la pérdida de su dueña, quien cuando la vuelve a ver siente la culpa. Celeste conserva un carrete, así como Magda conserva un dedal; en la primera

representa un recuerdo de su honradez, en la segunda funciona como alternativa de un modo honesto de vida, una vía para la redención.

### CONCLUSIÓN

En Riva Palacio y en Gutiérrez Nájera, con diferentes visiones, se proponen universos literarios en los que los personajes femeninos cumplen con una función medular. Marta y Magda, por distintas circunstancias en lo individual, en lo familiar y en lo social, practican la prostitución de manera velada o evidente. Una pone todo su esfuerzo para redimirse por un joven que le promete amor y felicidad conyugal. La otra, debido a determinadas circunstancias, se reencuentra con su máquina de coser que le evoca una vida difícil pero honrada. Ambas protagonistas femeninas, en distinto momento y con visión optimista o pesimista, practican el trabajo manual como una forma de sobrevivencia, decente, difícil, que trazará la ruta de salvación para Magda y de perdición para Marta cuando se ve en la necesidad de desprenderse de su máquina de coser. El cuento de Riva Palacio se publicó de manera posterior (1896) a la novela del duque Job. Los críticos han visto en ambos autores el compromiso social, en tanto sus escritos tienen una orientación moral y pedagógica. Gutiérrez Nájera alecciona al proponer el trabajo manual como un factor de reivindicación, si bien implica sacrificio y renuncia también conlleva la promesa de una vida tranquila y feliz. El desempeño de un oficio se propone como una actividad honesta que puede redimir al personaje y limpiar su pasado y su presente. En *La máquina de coser* el autor denuncia la lascivia, lujuria y doble moral de los miembros de la sociedad, quienes aprovechan la oportunidad cuando las mujeres deciden poner en venta sus cuerpos; sin embargo, cuando ellas buscan ganarse la vida de manera decente, nadie se ofrece ayudarlas de manera desinteresada ni les proponen algún tipo de trabajo honesto.



## BIBLIOGRAFÍA

- Bazant, Milada (2006). *Historia de la educación durante el porfiriato*, México, El Colegio de México.
- Clark de Lara, Belem (1997). «Por donde se sube al cielo y la poética de Manuel Gutiérrez Nájera», en *Revista de Literatura Mexicana*, vol. 8, núm. 1, México, UNAM, pp. 1–20.
- González Guerrero, Francisco (1976). *Entorno a la literatura mexicana. Recensiones y ensayos*, México, SepSetentas.
- González Peña, Carlos (1987). *Novelas y novelistas mexicanos. La crítica literaria en México*, México, UNAM–Universidad de Colima.
- González, Anibal (2005). «Manuel Gutiérrez Nájera, clásico de la modernidad mexicana», en *La República de las Letras. Asomos a la cultura escrita del México decimonónico*, Belem Clark de Lara y Elisa Speckman Guerra (editoras), México, UNAM.
- Gutiérrez Nájera, Manuel (2002). *Por donde se sube al cielo*, México, CONACULTA–Planeta.
- Henríquez Ureña, Pedro (1994). *Las corrientes literarias en la América Hispánica*, Colombia, Fondo de Cultura Económica.
- Hernández Guerrero, José Antonio et al. (2005). *Teoría, historia y práctica del comentario literario. Principios, lecturas y pautas para la lectura crítica de la literatura*, Barcelona, Ariel.
- Marx, Carlos y Federico Engels (1980). *El papel del trabajo en la transformación del mono en hombre*, en *Obras Escogidas III*, Moscú, Edición Progreso.
- Monterde, Francisco (1976). *Cultura Mexicana. Aspectos literarios. Poetas y prosistas del siglo XVI a nuestros días*, México, Editora Intercontinental.
- Ortiz Monasterio, José (1998). *Vicente Riva Palacio*, México, Cal y Arena.
- Pimentel, Luz Aurora (2005). *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*. México, Universidad Nacional Autónoma de México–Siglo XXI.

- Riva Palacio Vicente, Juan A. Mateos y Rafael Martínez de la Rosa (1905 a). *El libro rojo: hogueras, horcas, patibulos, martirios, suicidios y sucesos lúgubres y extraños acaecidos en México durante sus guerras civiles y extranjeras 1520-1867*, México, A. Pola Editor.
- Riva Palacio, Vicente (2012 b). *Magistrado de la república literaria. Una antología general*, selección y estudio preliminar de Esther Martínez Luna, México, Fondo de Cultura Económica.
- Sandoval, Adriana (2017). *Narrativa del siglo XIX. Lecturas y relecturas*, México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Tola de Habich, Fernando (1978). *La crítica de la literatura mexicana en el siglo XIX. La crítica literaria en México*, México, Universidad Nacional Autónoma de México–Universidad de Colima.
- Tuñón, Julia (2004). *Mujeres en México. Recordando una historia*, México, CONACULTA–Instituto Nacional de Antropología e Historia.

*Reflexiones sobre el deber, el querer y el poder  
ser femeninos en la narrativa mexicana:  
La Rumba, El primer amor, Antonia,  
Baile y cochino e Historia vulgar*



Ma. de Lourdes Ortiz Sánchez  
Universidad Autónoma de Zacatecas

INTRODUCCIÓN

**L**a literatura es un arte que refleja el ser, el hacer y el pensar de una época, de tal suerte que en los textos escritos en el siglo XIX y principios del XX se percibe en lo general una visión de lo femenino. En el siglo XIX se concibió la educación como un factor de progreso. Desde siglo atrás se constituyó como un elemento de dignificación racial y social para los criollos. En ese tenor, los intelectuales decimonónicos consideraron que era necesario reelaborar todo el proyecto educativo nacional, donde también participarían las mujeres. Había que prepararlas para ser madres y esposas ejemplares. En la literatura mexicana se observan los múltiples cambios sociohistóricos. En la familia, en tanto núcleo fundamental de la sociedad, el Estado difundía los valores liberales como el nacionalismo, el racionalismo y el amor al trabajo.

Guadalupe González Lobo explica: «la misión del gobierno era educar a la mujer para ponerla en aptitud de cumplir las obligaciones propias de su sexo como encargada del gobierno doméstico, como

madre de familia y como mujer de sociedad. Sin embargo, la polémica sobre *cómo* educar a la mujer y *para qué* continuaba a finales del siglo XIX [...]» (2007, p. 57). Se plantea la separación de los sexos que se refleja en la educación, las mujeres en casa, lejos de las tentaciones y de los peligros, en sus labores como hijas, esposas o madres. Los hombres en la esfera pública, en su desempeño cotidiano. Es este siglo se observa «[...] la visión dicotómica que consideraba como verdad científica la división entre lo biológico y lo cultural, lo privado y lo público, lo inferior necesariamente sujeto a lo superior; a la mujer correspondía la primera parte del binomio y al varón la segunda. Los roles asignados a cada uno de los sexos estaban determinados por sus características biológicas» (Gutiérrez, 2000, p. 3).

Los intelectuales en el siglo XIX consideraron necesario dotar a las mujeres de una buena educación, que las preparara para cumplir con sus faenas en el espacio privado. Resultaba imposible concebir a la mujer sin familia o ésta sin un sujeto femenino. Marcela Dávalos menciona que la belleza física (pie pequeño, delicado, bien calzado, cintura breve) se completaba con la educación y el recato en la casa paterna, la dedicación en ciertas labores —como la costura, el bordado, la oración— que se conjugaban con el ideal de belleza que la mujer casadera debería poseer. La *fémica perfecta* era la esposa fiel y abnegada, que se constituyó en guardiana de la familia. Ella debía permanecer enjaulada en su casa y protegida de las «tentaciones» mundanas. Los liberales concibieron la utilidad de las mujeres en el proceso de construcción de la patria. Asimismo, se consideraba que la mujer liberada, desordenada, constituía un peligro social, porque al salir de casa se perdía el control sobre ella y podía ejercer libremente su sexualidad. Los valores femeninos que se defendían en las mujeres eran la fidelidad, la bondad, el amor, el sacrificio, la abnegación, la devoción, entre otros. Se pensaba que las mujeres garantizaban la felicidad particular y también social.

A pesar de que se concibió que las mujeres requerían una educación moral, religiosa, intelectual y práctica, prevaleció una imagen

estereotipada. El ideal femenino era aquél que tenía belleza física y espiritual, inclinado hacia la práctica de las virtudes, frágil y delicado; necesariamente cumpliría con la misión de ser madre y esposa, resguardada en el espacio privado. En la época colonial existía un orden androcéntrico y éste continuó en el siglo XIX. Susana Montero Sánchez aclara que «[...] la literatura romántica consolidó tres figuras básicas: el ángel del hogar, la heroína y la mujer ilustrada; figuras que si bien tuvieron –en tanto constructos– líneas de desarrollo independientes, a menudo integraron en el discurso hegemónico una sola imagen [...] y un deber ser femenino secular determinado en su origen por el pensamiento católico» (2002, p. 92). Para la autora, el modelo angélico aparece de manera constante en las propuestas narrativas decimonónicas, adornado de pureza, indefensión y belleza.

Las imágenes literarias femeninas, en lo general, se construyeron desde la óptica masculina, en las que prevalecieron dos retratos: la heroína que representaba el ideal femenino, observada en su actitud pasiva, quien defendía su castidad, cumplía con una serie de virtudes y practicaba su función esencial. Se constituyó así en el deber ser femenino de subordinación y obediencia respecto al hombre. En este siglo María era el arquetipo de la mujer pura, bondadosa y bella. Por otro lado, también apareció el sujeto femenino transgresor del orden familiar y social, quien busca exhibirse en el espacio público, vive una sexualidad libre y fuera del matrimonio, su cuerpo es el centro de la provocación al ser coqueta y voluptuosa. En algunas obras el personaje sufre en su cuerpo el castigo por contravenir las normas sociales, como les ocurre a Pomposa y Santa al enfermar y morir. En otros casos se presenta como una erudita, acude a tertulias, exposiciones pictóricas, al teatro y al cine, lee poesía, entiende de métrica, discute sobre arte en el mismo nivel intelectual que cualquier hombre. El ejemplo es Elena Rivas en *Salamandra* de Efrén Rebollo.

En la literatura del XIX se perciben visiones distintas de lo masculino y de lo femenino. Por ejemplo, mientras ellos a los treinta o treinta y cinco años se les considera en etapa de plenitud, de vigor

y en la puerta de la vida, a ellas se les concibe como viejas que han perdido su belleza y encanto. En ese sentido, puede afirmarse que «[...] la vejez es un concepto que se ha construido social y culturalmente dentro de cada grupo social [...] así se han establecido su-puestas características que pautan el inicio y el final de cada etapa y las actitudes, comportamientos y funciones sociales adecuadas para cada sexo» (Montero Recoder, 2008, p. 284). Sin duda el cuerpo humano es el indicador del proceso de envejecimiento por el desgaste, el cansancio, el deterioro.

En obras como *El primer amor* de López Portillo se refleja lo mencionado, ya que Lola a los dieciséis años debe preocuparse por su futuro, tomar una decisión y casarse. La madre la auxilia con sus consejos y juntas eligen al hombre que parece el idóneo. Hay una contradicción porque Lola es demasiado joven para decidir quién le conviene para marido, pero ya no es una niña y debe contraer matrimonio lo antes posible porque llegarán la madurez y la vejez. Antonio, por su parte, no se presenta como un buen partido porque es un adolescente, no tiene un proyecto de vida, ni recursos económicos para sostener a una mujer. En cambio, el primo Tomás a sus treinta años es considerado un hombre en plenitud, honrado, trabajador y un buen partido para formalizar una relación, nunca se menciona que sea un viejo solterón a pesar de casi doblar la edad de Lola.

En *Antonia* de Ignacio Manuel Altamirano la visión sobre la mujer madura se deja sentir en la voz del narrador autodiegético, quien se percata que doña Dolores, la madrina de su novia, está enamorada de él, un adolescente de trece años. Al respecto afirma: «la solterona, nuestra mentida protectora, me quería. Había entrado ya al maldito periodo en que las mujeres sienten con la llegada de su invierno un deseo insensato de rejuvenecerse» (Altamirano, 2013, p. 28). Advierte que si bien ella tiene un amante, éste ya no la encuentra interesante ni atractiva y se percibe en él un amor fatigado que busca huir. Es de notar cómo el narrador se refiere a Dolores como la «coqueta vieja o la vieja coqueta» y constantemente la ridiculiza por su pretensión de ser

bonita y agradar. El coronel que rapta a Antonia tiene treinta años y de él se dice que goza del ardor de la juventud y la energía de la madurez, que lo convierten en un hombre atractivo e interesante para las mujeres jóvenes y maduras. Es lo que se dice «un buen mozo».

En la literatura de la época se refleja el ideal de la joven mujer cuya función es casarse, reproducirse y cumplir con sus deberes. Se pretende que las mujeres sean virtuosas, generosas, abnegadas, comprensivas, honorables. Al cumplir con ese deber ser y hacer, una mujer podría encontrar un buen marido y convertirse en el ángel del hogar y protector de su familia. En la literatura se plantea que «[...] existen edades para las ilusiones, para el amor, para la amistad, para jugar, para ir a fiestas» (Montero Recoder, 2008, p. 289). En el siglo XIX, la edad propicia para el matrimonio era entre los dieciséis y los veinte años para las mujeres, precisamente en la plenitud de la juventud y la belleza. Los parámetros estéticos se ubicaron en la apreciación del rostro, el talle, la cabellera y los pies.

En ese sentido, «la belleza física tenía que ser un reflejo de la virtud, de la bondad y de la pureza, atributos que se consideraban necesarios para encontrar la felicidad en el matrimonio» (Montero Recoder, 2008, p. 295). Los pies pequeños y juveniles fueron objeto de veneración y contemplarlos despertó excitación y placer. Incluso, se creía que «[...] los pies diminutos aparentaban inocencia, inutilidad, gracia infantil y necesidad de protección; en ellos se proyectaba el rol paternalista que debía cubrir el varón en el amor» (Montero Recoder, 2008, p. 302). El cuerpo femenino por lo general se cubría en exceso y al descubrirse una parte de él estimulaba la imaginación erótica.

La misión principal de la mujer era casarse y formar una familia. En la juventud estaban sus metas: el amor, el matrimonio y los hijos. La juventud se entendía como la etapa de la felicidad, de la belleza, de la tersura, de la esperanza, del progreso, de la alegría, del amor, del deseo, de la sensualidad, de la reproducción. La que no se casaba y tenía cierta edad era una «solterona» o «doncella vieja» y carecía del amor y la ilusión. La mujer marchita –vieja, canosa, pálida, con

arrugas en los ojos y en la frente— ya no resultaba atractiva y por lo regular era víctima del rechazo social. Con el paso del tiempo los pies perdían su belleza, se endurecían, se marchitaban y sostenían un cuerpo encorvado y unas piernas que flaqueaban.

En el presente se discutirá el deber, el querer y el poder ser femeninos en el contexto de la literatura mexicana del siglo XIX, desde un enfoque educativo, social y cultural. En la primera parte se retomarán y discutirán las reflexiones de varias autoras: González Lobo, Montero Sánchez, Montero Recoder, Tuñón y Lagarde y de los Ríos, ya que sus aportaciones en el campo de la investigación sobre temas de lo femenino son relevantes y acordes con lo propuesto en el ensayo. En la segunda parte se analizarán las obras en función del tema y se aplicarán a obras como *La Rumba*, *El primer amor*, *Antonia*, *Baile y cochino* e *Historia vulgar*. El tipo de lectura es minuciosa, focalizada en el ser femenino y en función de su hacer y su decir.

#### EL DEBER, EL QUERER Y EL PODER SER FEMENINO EN LA LITERATURA DEL SIGLO XIX

En las obras literarias del siglo XIX se observa no sólo el deber ser de los personajes femeninos, sino también el querer y el poder ser, algunos no se conforman con su situación social y económica; tienen la aspiración de ser distintos, vivir en otro lugar, ocupar un espacio diferente en la escalera social. Es el caso de Remedios Vena, quien nace y crece en un barrio pobre de la Ciudad de México, es la hija de un herrero, vive en una familia disfuncional, entre la violencia física y verbal, las carencias afectivas y económicas. El espacio determina al personaje en su hacer y pensar, no sólo porque a ella la apodan la Rumba y éste es el nombre del barrio donde vive, sino que como hija de un herrero alcohólico parece que no tiene tantas alternativas en su vida. La que parece más conveniente es casarse con don Mauricio, el tendero del barrio, quien es el mejor partido que se presenta. Su que-



rer ser distinta, superar la pobreza, ser como las rotas o las mujeres acaudaladas y elegantes que viven en la ciudad, la llevan a desafiar a la familia y a la sociedad. Por ello decide salir del barrio, estudiar en una academia y trabajar como costurera en una tienda de modas.

En la ciudad conoce a Cornichón, el dependiente de un negocio de telas, quien parece ser un buen partido, no obstante, una serie de circunstancias evidencian a un hombre celoso, violento, golpador y alcohólico. Remedios rompe con el deber ser una mujer virtuosa, abnegada, honesta y rechaza ser para los otros, no permanece en la casa de sus padres para cuidar y atender a los miembros de su familia y dedicarse a las labores domésticas. Remedios toma una serie de decisiones e intenta ser independiente en todos los sentidos y se aventura en una relación con un hombre que apenas conoce. Es así que «la Rumba comenzaba a realizar su sueño; pasar de una herrería a un taller de calle céntrica había sido un paso bastante largo, ser amada por un Cornichón era casi estar en los umbrales de la dicha» (De Campo, 1978, p. 199).

Al final, la lección es dura, mata en defensa propia al amante y aunque es exonerada por las autoridades es expuesta en la esfera pública. Su poder ser fracasa porque retorna al barrio, con la mancha de ser una mala hija y una mala mujer, que cometió un asesinato y carece de la honestidad de las doncellas, de las buenas hijas y esposas. Su futuro es incierto porque está sola, no cuenta con una figura masculina y de una familia que la protejan. Remedios no cumple con el ideal de la época: amorosa, fiel, devota, sacrificada, sumisa, obediente. Representa a la mujer que intenta liberarse, que constituye un peligro en lo familiar y en lo social, porque al abandonar la casa paterna ejerce su sexualidad con libertad y fuera del matrimonio.

En la novela hay varios personajes masculinos que expresan que el deber de las mujeres es permanecer en su casa, con sus padres o con el marido, aprender las labores del hogar, ser ama de casa, esposa y madre. Don Encarnación, el zapatero, muestra su visión de la vida al afirmar que las mujeres no escalan de nivel sólo por vestir distinto y

estudiar. Considera que quienes intentan superarse van derecho a la perdición. Dice: «mire usted a la hija de don Cosme, a Remedios, ésa va a acabar mal... Le dio por leida y escrebida, dizque iba a no sé qué escuela, de ahí, que a modista; apenas habla, está hecha una catrina; contesta con puros *gringos*, y acuérdesse don Mauricio, ésa acaba mal. De que se ven bonitas ya quieren salir de su clase, y no, hombre, si se-mos probes así tenemos que quedarnos [...]» (De Campo, 1978, p. 215).

En *Baile y cochino* de José Tomás de Cuéllar también se plantea el deber ser femenino. Se muestra un abanico de personajes que pertenecen a diversos estratos sociales, con distintos intereses y preocupaciones. En el texto se aprecia a Matilde, la hija de familia que cumple años y por eso sus padres deciden festejarla. La joven quiere bailar, conocer gente, porque «[...] el objeto principal del baile es estrechar los vínculos de amistad y los lazos sociales por medio de la amena distracción que proporciona a sus amigos» (De Cuéllar, 1991, p. 230). Cumple con su deber de buena hija, virtuosa y con su querer ser conocida, sociable y así poder protagonizar un baile en su honor.

Las Machucas, por su parte, son el alma de las fiestas, todos las identifican, muchos las tratan, pero poco saben quiénes son. Sus orígenes son oscuros. En el texto se dice que en la infancia fueron paupérrimas, después su suerte cambió debido a los ardides del hermano. Las Machucas aparentan lujos, hermosura, distinción, ser de raza caucásica, cuando en realidad eran «unas trigüeñitas un poco despercudidas» (De Cuéllar, 1991, p. 256). No cumplen con el deber ser pudorosas, recatadas, honestas, porque a su casa entraban distintos hombres, eran fiesteras, consumidoras de bebidas embriagantes y jugadoras en los garitos de las ferias. A las jóvenes las mueve el querer ser refinadas, ostentar joyas y vestidos, verse hermosas y distinguidas y en esa búsqueda del querer ser ponen en entredicho su dignidad. Es así como «las Machucas perdían el dinero de su hermano y su propia reputación en Tacubaya, y volvían a su casa rebosando felicidad, y tan quitadas de la pena que nadie las hubiera podido persuadir de que debían avergonzarse de su conducta» (De Cuéllar, 1991,

pp. 260–261). El poder ser lo logran gracias al dinero de su hermano y a la «protección» de don Manuel, un viejo acaudalado, quien tenía esposa e hijas y aún así prodigaba sus afectos a las Machucas.

Enriqueta es otro personaje que representa a la mujer joven y hermosa —de diecinueve años—, elegante, bien educada, cuya madre es su antítesis al carecer de belleza, verse desaliñada y ordinaria. El drama de doña Dolores es cómo mantener las apariencias de distinción y buena cuna si el dinero escasea para vestir y alimentar a su hija; no tiene un marido que solvente sus gastos y las proteja. Por consejo de Chucha, la casera, quien también tiene ciertos «tratos» con don Manuel, acepta la «ayuda» de éste y concede que se vea con Enriqueta en su propia casa. En *Baile y cochino* se expone que las jóvenes indefensas en lo económico y desprotegidas en lo social llegaban a convertirse en el objeto de placer de un viejo adinerado como don Manuel, quien podía permitirse el lujo de sostener económicamente a varias mujeres. En *Baile y cochino* se plantea que la corrupción de las mujeres ocurre por conveniencia económica y con la aprobación de la madre. En ese sentido, don Manuel «[...] era protector de a horas fijas, Enriqueta podía disponer de su tiempo libre, y dispone de él efectivamente, en compañía generalmente de un estudiante calavera, muy simpático y muy entretenido» (De Cuéllar, 1991, p. 291). Enriqueta no cumple con su deber ser virtuosa, honrada, precisamente por requerir de un amante que sufrague sus gastos. Su querer ser aristócrata, refinada en gustos y en costumbres se imponen y debe ser complaciente con el viejo acaudalado. Por supuesto, en la novela no se pormenoriza sobre los encuentros con don Manuel, se emplea la elipsis para sugerirlos.

Venturita es otro personaje femenino en el que se percibe ese querer ser femenino; representa a la mujer entrada en años que aspira cumplir con el deber ser casada y con hijos. Cumple con el deber ser una doncella, virtuosa, de buenas costumbres. En su condición de huérfana vive con su hermana y cuñado y depende en lo económico de éste. La alternativa para superar su situación es casarse. De ella se dice que tiene en el alma el desengaño, todo lo que ocurre en su vida

se explica a partir del desengaño: «se salía a andar calles o se sentaba en una banca de la Alameda, iba a misa, y después de ella permanecía hincada otro cuarto de hora, suspiraba sin motivo o se ponía muy comunicativa: el desengaño» (De Cuéllar, 1991, p. 292).

Venturita es la más agraciada de la familia y por eso todos creyeron que se casaría primero; sin embargo, es la más infortunada en el amor. Su descripción física corresponde a la de una mujer de cierta edad, cuyos colores se han ido del rostro y cedieron paso a la palidez, lo que sí se enfatiza es que su cuerpo todavía resulta tentador y agraciado. Ostenta un talle esbelto, una cintura pequeña y bien modelada por el corsé. Al ser una mujer bonita y de mérito «las miras y las intenciones de Venturita eran perfectamente legítimas. Venturita deseaba casarse, deseaba encontrar novio: aspiración que no tiene nada de censurable» (De Cuéllar, 1991, p. 295). Es risueña, amable, coqueta, aprieta en exceso el corsé, viste con colores llamativos, muestra el botincito y todo para llamar la atención del sexo opuesto. En esa búsqueda del querer ser se percata que sus pies son motivo de admiración y aprovecha para mostrarlos, pues «verdaderamente era aquel un pie escultural, irreprochable, perfecto, un pie capaz de sublevar la conciencia humana, un pie, en fin, irresistible» (De Cuéllar, 1991, p. 296).

El narrador reflexiona sobre el querer ser femenino y dice que como Venturita existen muchas mujeres, quienes por lo regular preparan su plan estratégico para conquistar o seducir a los hombres. Las mujeres en ese afán no perdonan medio, no omiten circunstancias y emprenden la lucha más tenaz para alcanzar sus fines. En cierta parte de la novela, Venturita y su amiga Lola discuten acerca del impacto del pie pequeño y bien calzado. Comentan que cada vez los hombres son más indiferentes hacia la belleza del pie, los tiempos han cambiado y ya no atraen sus miradas. Venturita dice:

[...] quería hacer una conquista con estas botitas; las estrené el domingo con un fin muy determinado y nada... hasta ahora que yo sepa, no ha dado esto ningún resultado. Y esto es lo que me

ha hecho perderme en profundas reflexiones acerca de los únicos recursos de que una pobre mujer pueda valerse para... para hacerse agradable y poder encontrar un hombre que la haga feliz (De Cuéllar, 1991, p. 301).

En la literatura de la época se plantea que la felicidad femenina dependía si se contaba o no con un hombre, si había cumplido con su deber ser esposa y madre. Venturita sigue firme en su decisión de atraer las miradas y despertar la pasión en el sexo opuesto, por lo cual decide usar zapato plano y mostrar las medias, es decir, el pie cuasi desnudo y como un último intento para atraer la atención. Dice: «[...] yo sé muy bien todo lo que el zapato bajo puede influir en... el porvenir de una mujer». Más adelante continúa expresando: «[...] me he mandado hacer unos zapatos de raso negro, y voy a salir el domingo con medias de seda y zapatos bajos [...] porque lo que es por mí no ha de quedar» (De Cuéllar, 1991, p. 305). En la obra se sugiere que Venturita cumple con su poder ser cuando consigue la atención de cierto señor al que ya le había dirigido sus encantos y cuando le observa el pie casi desnudo la invita a bailar; le brinda una serie de atenciones y le pide que no abandone el lugar.

En *Historia vulgar* de Rafael Delgado el deber ser femenino se centra en las hermanas Quintanilla: Carolina, Rosa y Leonor, todas solteras (de treinta y cinco, treinta y dos y veintinueve años), quienes a su edad no han cumplido con el deber ser casadas y con hijos. Don Antonio, su padre adoptivo, se muestra feliz de que no tengan compromisos. Cumplen con su deber ser en tanto son mujeres honestas, trabajadoras, que cocinan y limpian la casa, es decir, saben desempeñar bien las actividades domésticas. Leonor Quintanilla, a pesar de sus encantos y hermosura, «[...] era temible... Fama tenía de cortadora, lenguaraz y burlista, y a decir lo cierto, Luis le tenía miedo» (Delgado, 1984, p. 46). Cuando se conocieron en un baile, ella se muestra juiciosa, prudente, cauta en el manejo de las palabras y temerosa porque considera que Luis es satírico y lenguaraz.

Leonor y Luis tienen juicios negativos uno del otro; sin embargo, ella cede ante el cortejo. Los vecinos murmuran: «Leonor ha sido la preferida... y como Luis es buen partido, el mejor, sin duda, en la tierra, Leonor que ya se va pasando procurará atraparlo...» (Delgado, 1984, 53). Otros dicen: «ella es lista, él un campesinote [...] ella no es fea, él tiene dinero, no mucho, pero tiene, y como Leonor es pobre... el problema quedará resuelto» (Delgado, 1984, p. 54). En Villatriste los habitantes se dedican a comer prójimo, en un constante torneo de sátiras y murmuraciones. Leonor tiene fama de chismosa y al parecer los piquetes de su lengua son mortales. Los del pueblo dicen: «ella está en la época de arrebatar... ¡Así son las mujeres! ¡A cierta edad desprecian generales, después de los treinta se casarían... con el tambor mayor» (Delgado, 1984, p. 55).

Leonor se asume calumniadora y maldiciente y no lo lamenta; sin embargo, cuando se entera que los demás la critican, se ofende. Para ella es tan fácil censurar y herir, se complace en sus críticas y frases satíricas, y en el momento de querer cumplir con su deber ser casada es blanco de las burlas. Entre sus méritos se destacan ser una lectora voraz, realizar faenas domésticas con esmero, tejer y coser con frecuencia. Cumple con su deber ser una mujer hogareña, trabajadora, buena hija, decente, que merece las atenciones de un hombre como Luis. En el pueblo el cotilleo se desata en torno a la nueva pareja de novios, para muchos Luis tiene más virtudes que ella, al considerarlo guapo, joven y rico. Ella pasa de los treinta y cinco y él tiene veintisiete años. Pese a las murmuraciones y tras aclarar ciertas ideas, deciden comprometerse en matrimonio. El querer ser se impone en ella y lo consigue. Su poder ser lo logra gracias a su físico, cuerpo armonioso, la estrechez de su cintura, piel morena, cejas tupidas y ojos hermosos. Decide no considerar que Luis vivió en concubinato con otra mujer y tiene varios hijos.

Las hermanas Miramontes, Genoveva y Luisa, representan al ser femenino dedicado a la docencia, que requieren de un ingreso para subsistir y que se desarrollaron en el plano intelectual, pero no en el

personal y de acuerdo al deber ser de la época. Se menciona que son huérfanas de padre y están bajo el resguardo de un hermano bebedor y fiestero. Se encargan de una escuela hasta que llega el momento que las califican de mochas y de ignorar los métodos pedagógicos modernos que el Estado republicano busca aplicar en el país. En algún momento enfrentan el dilema de continuar impartiendo sus cursos de contenido religioso y tradicional o aceptar los nuevos modelos. Sus preocupaciones económicas las llevan sin más hacia la modernización, además la ley prohíbe la enseñanza religiosa en las escuelas.

En Villatriste también hay quienes consideran que las mujeres no requieren aprender geografía, historia, gramática y lenguas si su fin es el matrimonio y más les vale instruirse para guisar, remendar, tejer, lavar, planchar, coser. Las Miramontes, a pesar de ser inteligentes y guapas, no cumplen con su deber ser para el marido y los hijos; sin embargo, son para los otros en tanto se encargan de la educación de los niños y niñas del pueblo. Su querer se centra en superar las adversidades económicas, tener una escuela para continuar trabajando en la enseñanza. Su poder ser se manifiesta cuando consiguen demostrar a las autoridades su capacidad intelectual para adaptarse a las exigencias del Estado liberal y consiguen la dirección de la Escuela Número 7 para niñas. Mientras algunos celebran este acontecimiento, otros dicen: «¡Luisa metida a Liberala, discurseando en tribuna [...] y lo que es peor, diciendo impiedades y blasfemias!... Como que dicen que aquella boquita parecía la boca de Satanás» (Delgado, 1984, p. 39). Un hombre podía expresar sus empatías políticas y dedicarse al ejercicio docente sin problemas, pero una mujer que manifestara sus ideas era condenada en lo individual y en lo social.

## CONCLUSIONES

En la literatura del siglo XIX se evidencia no sólo la visión de lo femenino sino también de lo masculino. Son enfoques que se con-

traponen: a las mujeres se les condiciona en su deber ser madres y esposas a determinada edad y a los varones se le da un tratamiento distinto. Los hombres tienen más posibilidades de desenvolverse en su referente socio-cultural, tienen más libertad en sus acciones y decisiones; también poseen la oportunidad de formar una familia a una edad que para las mujeres resulta casi imposible. Al ser una sociedad patriarcal, las mujeres son determinadas en el cumplimiento de sus deberes dentro de la familia y en su medio social. Sin duda, conceptos como la belleza y la fealdad obedecen más a una cuestión cultural. Los prejuicios no sólo se referían a la clase social sino también se relacionaban con las nociones anteriormente citadas, porque no se aplicaban indistintamente a hombres y mujeres, sino que en general eran víctimas de la represión física, psicológica y moral. En el siglo XIX existían ciertos parámetros estéticos que determinaban lo que resultaba aceptable. La belleza y la juventud de las mujeres les abría la puerta al matrimonio, las que no podían cumplir con estos requisitos no tenían posibilidades. Lo que se observa en distintas obras literarias es que las mujeres eran objeto de presión familiar, social y cultural, que las condicionaba en su deber ser sensatas, honestas, abnegadas, moderadas y buenas hijas, esposas y madres. En algunas propuestas narrativas también están las que intentan rebelarse y por ende son castigadas, escarnecidas y consideradas malas mujeres, a veces señaladas como prostitutas sin serlo, como Carmen en *La calandria*. Sin duda, la literatura constituye, en ese sentido, un reflejo de la cultura, un testimonio del ser, del hacer y pensar de una época.

#### BIBLIOGRAFÍA

- Altamirano, Ignacio Manuel (2013). «Antonia», en *Obra literaria*, México, CONACULTA.
- Campo, Ángel de (1978). *Ocios y apuntes y La Rumba*, México, Editorial Porrúa.



- Cuéllar, José Tomas de (1991). *Ensalada de pollos y Baile y Cochino*, México, Porrúa.
- Dávalos, Marcela, «La belleza femenina en la literatura mexicana del siglo XIX», en *Revista Historias*, México, INAH, número 16, enero-marzo 1987. Consultado en: <https://www.estudioshistoricos.inah.gob.mx/revistaHistorias/?p=2279> [10/03/2019].
- Delgado, Rafael (1984). *Historia vulgar. Novela corta*, México, Secretaría de Educación Pública.
- González Lobo, Guadalupe. «Educación de la mujer en el siglo XIX mexicano», en *Revista Casa del Tiempo*, México, vol. IX, número 99, UAM, mayo-junio 2007. Consultado en: [http://www.uam.mx/difusion/casadeltiempo/99\\_may\\_jun\\_2007/index.html](http://www.uam.mx/difusion/casadeltiempo/99_may_jun_2007/index.html) [02/04/19].
- Gutiérrez, Ana Saloma. «De la mujer ideal a la mujer real. Las contradicciones del estereotipo femenino en el siglo XIX», en *Revista Cuicuilco Nueva Época*, vol. 7, número 18, México, 2000. Consultado en: <http://www.redalyc.org/pdf/351/35101813.pdf> [11/04/19].
- La Calandria de Rafael Delgado (Magdalena: mulata, puta e intelectual) en *La novela mexicana del siglo XIX (un proyecto fundacional de la nación)*. Consultado en <https://sites.google.com/site/literaturamexicanadelsigloxix/prologo> [17/04/19].
- Lagarde y de los Ríos, Marcela (2005). *Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas*, México, UNAM.
- López Portillo y Rojas, José (1900). «El primer amor», en *Novelas cortas I*, México, tomo II, Editor V. Agüeros.
- Montero Sánchez, Susana (2002). *La construcción simbólica de las identidades sociales. Un análisis a través de la literatura mexicana del siglo XIX*, México, Plaza y Valdés-UNAM.
- Montero Recoder, Cyntia (2008). «Vieja a los treinta años. El proceso de envejecimiento según algunas revistas mexicanas de fines del siglo XIX», en *Enjaular los cuerpos. Normativas decimonónicas y feminidad en México*, Julia Tuñón (comp.), México, El Colegio de México.

- Rebolledo, Efrén (1922). *Salamandra*. Edición y notas de Milenka Flores García, México, sin año de edición, sin editorial. Consultado en: <http://www.lanovelacorta.com/1872-1922/pdf/salamandra.pdf> [15/03/2019]
- Tuñón, Julia (1987). *Mujeres en México. Recordando una historia*, México, CONACULTA-INAH.

---

*Educación familiar en La Quijotita y su prima y  
Culpa de Florencio M. del Castillo*



Salvador Vera Ponce  
Universidad Autónoma de Zacatecas

INTRODUCCIÓN

**A** finales del siglo XVIII y principios del XIX, en la sociedad mexicana hay una grande preocupación y acciones concretas por la educación en general. El padre Antonio Alzate y Ramírez de Santillana destaca como el educador del pueblo mexicano en el aspecto científico mediante sus *Gacetas de Literatura*, mientras que José Joaquín Fernández de Lizardi emerge como el educador del mismo pueblo en el aspecto político y moral a través de periódicos —*El Pensador Mexicano*, *Alacena de frioleras*, *El Conductor eléctrico*—, folletos y novelas —*El Periquillo Sarniento*, *Don Catrín de la Fachenda*, *La Quijotita y su prima*—. Pero, sobre todo, había un empeño por la educación de la mujer en la familia. En cuanto a Florencio M. del Castillo —periodista, traductor, escritor y político—, sus novelas cortas de mediados del siglo son de carácter social, moral, psicológico y espiritual. En sus escritos, sobre todo en la novela corta *Culpa*, hay una preocupación por la educación de la mujer y del varón en la familia, de la cual se expresa con fineza y gran sensibilidad.

Durante y después de la revolución de Independencia, todo el país vivía un caos político, social, educativo y, sobre todo, económico, que se ve reflejado en las dos novelas que se analizan y comparan. Josefina Zoraida Vázquez da pormenores de la situación crítica y explica el fracaso de la inoperante libertad de comercio en la que se fincaban las esperanzas (2015: 153–154). Sin duda que las luchas intestinas aumentaron la miseria del pueblo mexicano durante la primera mitad del siglo XIX, de tal manera que se distinguían diversas clases sociales, a cada una de las cuales correspondía una ideología: eclesiásticos, militares, políticos, profesionistas, campesinos, indígenas, comerciantes, empresarios, profesores. Además, en las familias se resentía la influencia de una cierta pugna ideológica entre los valores tradicionales y las actitudes modernas. Por lo tanto, la educación que los padres daban a sus hijos en el hogar podía ser diferente en cada familia.

El objetivo en este trabajo es comparar las novelas *La Quijotita y su prima* y *Culpa* de Florencio M. del Castillo, en cuanto a la educación familiar, para profundizar en el conocimiento del proceso de cambio de la mujer tal como aparece en la novela del siglo XIX. El marco teórico es la teoría ideológica de Teun A. van Dijk (2006), la cual puede permitir una mayor comprensión del proceso educativo que se da en el seno familiar, pues «las ideologías no son definidas solamente en términos cognitivos sino también en términos de grupos sociales, relaciones de grupo e instituciones, a un macronivel, y en términos de prácticas sociales, a un micronivel» (2006: 23). La metodología consiste en un seguimiento del tema educación familiar en las dos novelas y su comparación a la luz de los conceptos de dicho teórico.

#### LA EDUCACIÓN MATERNA DE LA MUJER COMO IDEOLOGÍA

Ante todo, en este trabajo se considera si en la novela de Lizardi (1980) aparece el dato sobre la educación que la madre da a la hija. La narración comienza con una especie de presentación de las familias en

torno a las cuales se entreteje la trama: la familia Langaruto y la familia Linarte. En la primera hay riqueza, bailes, fiestas y atención a las modas; en la segunda, moderación en todos los aspectos, sencillez, educación, urbanidad, o sea, aprecio por una vida moralmente buena. La diferencia y el contraste entre las dos familias estructuran la novela, sobre todo a partir de dos personajes que representan fuerzas moralmente contrarias: Pomposa y Pudenciana. La primera es educada por su madre Eufrosina Contreras y la segunda por su padre el coronel don Rodrigo Linarte (1980: 15–17). A Pomposa su madre le da mal ejemplo con su vida frívola y desenfadada, por eso «a los siete años [...] su soberbia era harto conocida. Su amor propio se hallaba entronizado en su corazón; desde esta edad consultaba al espejo sus perfecciones, manifestaba demasiado contento al oírse celebrar, y se incomodaba si por accidente alababan a otra en su presencia» (1980: 61–62). A medida que va creciendo muestra poco respeto a los hombres aún mayores de edad, pero «la pobre niña no tenía la culpa: veía que su mamá y otras señoritas trataban con esta familiaridad o llaneza a todos los hombres indistintamente» (1980: 62). En estos textos se hace referencia a la mala educación que Eufrosina da a su hija desde la niñez.

Florencio M. del Castillo (1902), por su parte, muestra una estructura a partir de dos personajes: Magdalena y Luis, los dos educados de manera especial por su respectiva madre. Pero el caso de ella es peculiar, pues:

Magdalena, ya lo hemos dicho, era la hija única de una viuda; y quedó huérfana desde el año de 1828, cuando apenas contaba cinco años. Su padre, honrado y valiente militar, murió en la revolución de la Acordada, dejando sola en el mundo a su familia, sin más amparo ni recursos que un mezquino montepío de capitán (1902: 415).

Es de notar que la hermosa Magdalena no es la responsable del tipo de educación que recibe, pues ella simplemente se deja querer

por su madre hasta el extremo. La viuda no contrae nuevas nupcias sino que se dedica por entero a su pequeña hija. Cree que con su trabajo de costurera será suficiente y trabaja día y noche para que su niña tenga todo lo necesario, le compra todo lo que ella quiere y, prácticamente, vive para ella (1902: 415). Se puede pensar que esa pobre viuda es toda una heroína por todos los sacrificios que hace por su hija única. También que con toda seguridad los resultados de tantas penalidades serían buenos, ya que:

Algunas veces Magdalena, que tenía instintos buenos, al ver consumirse a aquella mujer en el improductivo trabajo de la costura, quería renunciar a sus costumbres de lujo, a sus trajes elegantes, al hábito que había contraído de calzar siempre zapatos de raso, o por lo menos hacía fuerzas por ayudarla en sus tareas; pero la madre se oponía con ese egoísmo de los que aman con pasión, que quieren que se les deba todo, y además idolatraba de tal manera a su hija que positivamente no había trabajo, ni privación que la arredrara con tal de ver a Magdalena contenta, con tal de verla brillar y atraerse los obsequios de cuantos la veían (1902: 417).

La educación que Pomposa y Magdalena han recibido desde niñas de su respectiva madre es determinante. Las dos tienden desde pequeñas hacia una vida frívola y superficial, dan demasiada importancia a la belleza física, a las fiestas y a los bailes. Pero es necesario plantear el interrogante sobre la relación de las diferentes tareas educativas maternas y la ideología. Según Teun A. van Dijk, «[...] las ideologías se pueden definir sucintamente como la *base de las representaciones sociales compartidas por los miembros de un grupo*» (2006: 21). Si se piensa en el caso de Eufrosina, por ejemplo, ella tiene sus creencias y convicciones que la llevan a adoptar ciertas actitudes que pueden calificarse de modernas y son muy diferentes a las tradicionales. Pero es de suponer que todo eso lo comparte con un grupo social que es el de los amos. En este aspecto la tarea educativa de la madre resulta bastante eficaz, pues Pomposita no sólo sabe de modas desde los cinco años, se distingue porque se cree superior a

los demás, por ejemplo, dice a las criadas refiriéndose a su madre: «ella me dice que os acuse, que os riña y que no me deje, pues yo soy ama en esta casa, y vosotras sois mis criadas, y estáis atendidas a comer de nuestras sobras, y por lo mismo nos habéis de tratar con el mayor respeto, y cuando no lo hicieréis os echarán noramala de casa» (Fernández, 1980: 59). Está claro que la niña se siente superior a las criadas porque cree pertenecer a la clase social de los poderosos, pero en esto simplemente sigue el ejemplo de su madre.

Las diferentes clases sociales aparecen, por ejemplo, en torno al matrimonio de Culás y Marantoña; Pascual, el padre del novio, luce muy preocupado porque es muy pobre y cree que les va a dar de comer a muchos que, además, son ricos; por eso, ante las risas de Pudenciana al escucharlo hablar del dinero gastado, dice «perdone su mercé que la encuarto; pero yo he gastado todo ese dineral, pensando quedar bien debajo de ser un probe» (Fernández, 1980: 239). Hasta ese momento Pascual no sabe que los gastos de la fiesta no tendrá que hacerlos él, ya que el cura y don Rodrigo Linarte han hecho ya todos los preparativos. En el episodio aparecen los indios pobres, los ricos y el clero, pero queda bien claro que Eufrosina y su familia no son de la clase baja, por ejemplo, se ve la diferencia de clase social de Pomposa y Marantoña cuando la primera le dice a la segunda: «me alegraré de que disfrute usted el amable consorcio de su esposo los años de Néstor y con la paz del tiempo de Augusto César Octaviano. Atónita se quedó la pobre ranchera con esta arenga, que entendió lo mismo que si se la hubiera dicho en griego» (Fernández, 1980: 250–251). En realidad contrastan el orgullo de Pomposa y la humildad de la india. Por lo tanto, el concepto de ideología de Van Dijk se aplica al caso de Eufrosina, que educa a su hija Pomposa a partir de principios y actitudes propios de los amos.

En cuanto al caso de Magdalena y su madre, tal como aparecen en la narración de Florencio M. del Castillo (1902), se plantea la misma interrogación sobre si ellas pertenecen a un determinado grupo social cuya ideología compartan. Igual que en el caso de la familia

de Pomposa, a la de Magdalena se aplica el concepto de ideología de Teun A. van Dijk, quien afirma «[...] las ideologías operan tanto en el nivel global de la estructura social, por ejemplo como “monitor” mental compartido socialmente que guía la competencia, el conflicto, la lucha y la desigualdad sociales, como en el nivel de las prácticas sociales situadas en la vida cotidiana» (2006: 22). Por lo tanto, a la luz de dichos conceptos se busca ver si la familia de Magdalena pertenece a un determinado grupo social, cuya ideología comparte desde la vida cotidiana.

Florencio M. del Castillo comienza su novela (1902) con la descripción de la celebración del cumpleaños número veintiuno de Magdalena y da como referencia temporal el 22 de julio del año 1844. Un narrador omnisciente la recuerda en su inocencia y su belleza, pero también en su fracaso final, pues a pesar de su condición de pobreza extrema lograba convivir con los ricos. Dicha realidad se ve expresada en un contraste, ya que se nombra la comida y el champagne y enseguida a su madre pobre: «serían cerca de las cuatro de la tarde; la comida tocaba a su fin y había llegado la hora en que el espumoso champagne despertaba la alegría y la confianza en todos los corazones» (1902: 404). He aquí el otro texto: «la reunión era poco numerosa, apenas había las personas necesarias. Magdalena y tres o cuatro amigas suyas, jóvenes alegres y bulliciosas como ella; la madre, pobre y sencilla anciana, que no vivía, no respiraba, no pensaba en otra cosa más que en su hija» (1902: 404). Por lo tanto, Magdalena era pobre, pero educada según la ideología de la clase pudiente, y esa fue la causa de su fracaso existencial. La realidad era que podía vestir de manera decorosa porque su madre costurera se desvivía por ella, para que no le faltara nada de lo necesario para llevar un tren de vida de apariencias.

La madre educa a su hija Magdalena de acuerdo a parámetros ideológicos que no son propios de su clase social, pero que le permiten una vida licenciosa que culmina en su perdición. «Y Magdalena, la linda Magdalena, de escalón en escalón cayó hasta las últimas gradas



de la sociedad» (1902: 463). La perdición de Magdalena tiene como causa haber sido educada por su madre de acuerdo a la ideología de los ricos. Por lo tanto, los contenidos ideológicos conducen a la realización de ciertas acciones moralmente buenas o malas. Al respecto, la opinión de Gilbert Harman es que «la moralidad del individuo puede derivarse de una ley que la sociedad impone, sin ser idéntica a tal ley en todos los aspectos. Tu superyó es una versión idealizada de tus padres, quienes en primera instancia son personas que transmiten las demandas de la sociedad» (2009: 75). Sin embargo, en las dos novelas decimonónicas que se comparan se percibe que la educación de la madre sobre la hija es determinante. Tanto Pomposa como Magdalena muestran un hedonismo egoísta en su proceso educativo desde la primera infancia. En la narración se afirma que la segunda era de buen corazón, pero de todas formas deja sola a su madre en el trabajo de costurera porque en el fondo le agrada que la mime y la colme de cosas como ropa y zapatos. Mi intención no es discutir la teoría del hedonismo egoísta, sino sólo acentuar que si al niño los padres lo miman él siempre tenderá a la aceptación de ese trato. Al respecto, Harman recuerda que «los padres educan y socializan al niño recompensando algunas de sus acciones y castigando otras. Esto funciona porque el niño desea las recompensas placenteras y quiere evitar los castigos dolorosos» (2009: 155). Por lo tanto, Pomposita y Magdalena aceptaron la educación que les dieron sus madres porque se sentían a gusto con tanta gratificación, sobre todo con las adulaciones.

El carácter ideológico que se refleja en las dos novelas que se analizan no lo es de dominación, sino en el sentido de búsqueda de la felicidad en un mundo que cambia sin cesar entre la tradición y las ideas modernas. Se tiende a pensar que la persona es feliz si tiene cosas, goza de la admiración de todos, viste bien y a la moda, come, asiste a las fiestas y bailes. En cambio, al que es disciplinado, trabajador, honrado, honesto, humilde, a menudo se le considera equivocado de camino e infeliz. El concepto de ideología en este sentido general es el de Teun A. van Dijk, quien afirma:

Hay buenas razones teóricas y empíricas para suponer que también hay ideologías de oposición o resistencia, o ideologías de competencia entre grupos igualmente poderosos, o ideologías que sólo promueven la cohesión interna de un grupo, o ideologías sobre la supervivencia de la humanidad. Esto implica que, en mi enfoque, las ideologías como tales no son inherentemente negativas ni se limitan a estructuras sociales de dominación (2006: 24–25).

De acuerdo a esta clasificación de las ideologías, los elementos ideológicos con los que las madres de Pomposa y Matilde, respectivamente, las educan desde la primera infancia, corresponden a una ideología en la que se promueve la cohesión interna del grupo de los amos. Sin embargo, lo anterior no implica que todos integraran una especie de asociación civil, más bien se entiende en el aspecto cultural y amplio de la vida cotidiana.

#### EL PAPEL DEL PADRE EN LA EDUCACIÓN DE LA HIJA Y UN HIJO EDUCADO POR SU MADRE

Los varones desempeñan un papel en el proceso de la educación familiar, ya como educadores o como educandos, y eso se puede apreciar tanto en la novela de Lizardi (1980) como en la de Del Castillo (1902), en la primera es muy recurrente el coronel Rodrigo Linarte en cuanto educador. En una ocasión, después de escuchar con prudencia el discurso de Eufrosina en el que le decía que estaba educando mal a su hija Pudenciana, porque la enseñaba a respetar a los hombres (1980: 63–64), le explica a su esposa Matilde:

Por la ley natural, por la civil y por la divina, la mujer, hablando en lo común, siempre es inferior al hombre [...] La naturaleza, o hablemos como cristianos, su sapientísimo Autor, no concedió a

las mujeres la misma fortaleza que a los hombres, para que éstas, separadas de los trabajos peculiares a aquéllos, se destinasen únicamente a ser las delicias de la mitad del mundo, y de consiguiente fuesen las primeras y las principales actrices en la propagación del linaje humano (1980: 65).

El coronel se inspira en la Sagrada Escritura donde dice que la relación del hombre y la mujer es de amor, por lo tanto, no se trata de dominio. En ese caso no es una desventaja para la mujer estar sujeta a su marido. Al respecto, éstas son las palabras del Apóstol:

Sed sumisos los unos a los otros en el temor de Cristo. Las mujeres a sus maridos, como al Señor, porque el marido es cabeza de la mujer, como Cristo es Cabeza de la Iglesia, el salvador del Cuerpo. Así como la Iglesia está sumisa a Cristo, así también las mujeres deben estarlo a sus maridos en todo. Maridos, amad a vuestras mujeres como Cristo amó a la Iglesia y se entregó a sí mismo por ella, para santificarla, purificándola mediante el baño del agua, en virtud de la palabra, y presentársela resplandeciente a sí mismo; sin que tenga mancha ni arruga ni cosa parecida, sino que sea santa e inmaculada (Efesios 5, 21–27).<sup>1</sup>

El coronel explica la dignidad de la mujer, la cual no necesita luchar para ser como el hombre o superior a él. En realidad, las mujeres siempre han de ser amadas, en cambio, «el hombre que las vitupere por razón de la diferencia del sexo debe ser declarado por necio, y por ingrato» (1980: 67). En todo discurso el objetivo es la persuasión y el coronel siempre aparece en la trama narrativa diciendo discursivamente:

<sup>1/1</sup> El apóstol San Pablo habla del matrimonio, pero lo refiere a la relación que hay entre Cristo y la Iglesia. Por lo tanto, los esposos cristianos viven su amor con una espiritualidad y amándose como Cristo ama se santifican cada día. Por eso no hay lugar para las relaciones de dominio.

sos y motivando a todos a la reflexión. Él es el educador de su hija Pudenciana y quien explica los conceptos con amor a Matilde, su esposa. Su papel es el de un padre, esposo, amigo y filósofo, pues siempre se guía por la razón. En ocasiones incluye elementos bíblicos o de la doctrina cristiana; en todo caso, su método es escolástico en cuanto que integra razón y fe.

La retórica es el arte de la persuasión y, tal parece, que un buen padre de familia necesita ser un orador para poder convencer a su esposa y a sus hijos sobre los valores humanos, que son indispensables en todo proceso educativo. El coronel se mueve en el ámbito familiar y en relación con las amistades de su familia, no es un maestro de escuela, pero es un hombre ilustrado sobre todo en cuestiones de moral. Por eso, es el personaje que sabe, enseña y persuade por la forma como organiza su argumentación y porque se ve reforzado en gran medida también por las tradiciones. En cuanto a la retórica, Lionel Bellenger, después de explicar su origen en la Grecia de los sofistas, se refiere a Aristóteles: «el filósofo estima que esta ciencia aplicada es objetivamente neutra, es una herramienta: una herramienta material, un martillo, no es en sí misma ni moral ni inmoral; es amoral. Es la intención la que impone que el uso que de ella se hace resulte justo o verdadero» (1999: 24). Se puede decir que el coronel Rodrigo Linarte es el personaje que demuestra maestría en el arte de la persuasión y así logra inculcar conocimientos y valores morales a su familia.

Don Rodrigo Linarte no es sólo alguien que sabe expresar discursos y moralizar, pues lo que dice lo sostiene con su vida, o sea, con su conducta. Se puede afirmar que enseña principalmente a su hija Pudenciana con palabras y acciones. Él sabe muy bien que los padres tienen que ser virtuosos para poder educar a sus hijos, pero que en realidad ocurren varias situaciones, por eso se refiere a la educación de la mujer en estos términos:

La joven que tuvo unos padres virtuosos y arreglados es un milagro que no se corrompa casándose con un hombre vicioso y libertino. La que tuvo padres indolentes, o tal vez extraviados, lejos de refor-

marse al lado de un marido prudente, las más veces se empeora y va a servirle de martirio, y la que tuvo padres perversos y se casa con otro perverso, se convierte en una furia del infierno (Fernández, 1980: 128).

En la realidad, los padres pueden ser virtuosos o necios, pero repercute en la educación de sus hijas. Por su parte, el coronel educa con amor a su hija Pudenciana en todos los aspectos, de modo que ella pueda ser capaz de amar y tener igualdad con el varón, principalmente en el aspecto intelectual, pues las mujeres pueden tener tanta sabiduría como los varones, asegurando que «esto se prueba por la causa y por el efecto. Por la causa, porque siendo la alma el receptáculo de la sabiduría, y no careciendo las mujeres de alma, se sigue que tienen la misma aptitud que los hombres» (Fernández, 1980: 204). En la narración se sostiene que al padre y a la madre les corresponde la responsabilidad de educar a sus hijos en la igualdad entre varón y mujer, pero tratándose de ésta el padre se siente con una responsabilidad peculiar.

En la novela de Fernández de Lizardi (1980) aparecen otros personajes, los cuales representan a los malos padres, y en la estructura de la obra son las fuerzas contrarias al coronel Linarte: don Tadeo González de la Mora, padre de Carlota y Adelaida; don Lucas, padre de Inés. El primero, al principio, no está enterado del amor puro que hay entre su hija y Jacobo Welstér, pero Adelaida delata a su hermana por envidia ante su padre. Éste la golpea, la maldice porque cree que es mala hija y la mete al convento a la fuerza. Allí conoce a Irene, que es su compañera de infortunios. El coronel reprende a don Tadeo y le dice que ni Dios se apropia del libre albedrío de los hombres, que ha sido ingrato con su hija, luego le cita el Concilio de Trento. En el momento en que Carlota va a profesar los votos, llega Welstér de un largo viaje, le grita. Don Tadeo se vuelve temporalmente loco y quiere matar a puñaladas a Adelaida, luego se cura y escribe una carta para Carlota en la que le pide perdón. Adelaida también le pide perdón a Carlota (1980: 273–296). La idea que más hizo daño en dichos sucesos fue lo que le dijo don Tadeo a Carlota: «¿pues cómo tan sin honor, tan sin vergüenza te

has atrevido a ofrecerte por mujer a un hombre vil, sin consultar conmigo? ¿No sabes que una hija de familia no debe tener más voluntad que la de su padre, y que no es dueña ni de sus pensamientos?» (1980: 274). Esos criterios de la sociedad del siglo decimonónico se pueden apreciar en ciertas situaciones del mundo actual, que se caracteriza por la opresión y la violencia que sufre la mujer.

En el caso de la novela de Florencio M. del Castillo (1902), Magdalena y Luis reciben la educación que les da su respectiva madre. Sin embargo, la madre de Luis muere cuando él tenía los quince años, no conoció a su padre (1902: 428). Luis recibe de su madre una educación que le permite ser un hombre capaz de amar en verdad a Magdalena. La primera vez que la vio fue en el templo, un Viernes Santo (1902: 425), o sea, en la Semana Santa.<sup>2</sup> Estos hechos indican la pureza del amor de Luis, porque se origina en relación al Amor Divino, lo cual da lugar a un cierto contraste porque él sigue acudiendo al templo tratando de verla de nuevo, pero sin resultados positivos, por lo que exclama: «¡ay! ¡en vano la he aguardado, “ella” no ha venido» (1902: 426). Así como el coronel Linarte educó a Matilde desde la primera infancia, la madre de Luis le inculcó principios cristianos y morales desde pequeño. Pero como dice el narrador: «la infancia para nosotros es el tiempo en que el cuerpo y el alma se forman lentamente, fortificándose y madurándose el uno por la otra; es como el periodo que la mariposa permanece encerrada en el capullo, antes de que llegue el momento en que salga alada y brillante, a gozar de la luz del día» (1902: 426–427). A Luis le llega la edad del amor en un

<sup>2</sup> La Semana Santa, en el Año Litúrgico de la Iglesia Católica, comienza con el Domingo de Ramos, en el que se celebra la entrada triunfal de Jesús de Nazareth a Jerusalén. El Jueves Santo celebra la Cena del Señor. En realidad, se celebran tres cosas: la institución de la Eucaristía, la institución del Sacerdocio de la Nueva Alianza y el mandato de la caridad fraterna, pero ese día es una preparación para el Triduo Pascual: Viernes, Sábado y Domingo de Resurrección. El Viernes Santo se celebra que el Señor vive su Pasión y muere en la Cruz en el Monte Calvario, para redimir del pecado a todos los hombres.

ambiente de cierta mística, espiritualidad. «¡Hora terrible para la juventud! ¡Hora de prueba o perdición! ¡Instante decisivo para la vida toda y también para la eternidad!» (1902: 429). En estos términos se hace referencia a una especie de opción fundamental<sup>3</sup> por Cristo pero, realmente, se trata en primer lugar del amor de Luis a Magdalena. En el fondo de todo lo que al joven le sucede está un amor como don divino. De hecho, a partir del significado teológico del Viernes Santo, se cree que el mundo no conoce el amor, sino sólo las almas purificadas por la sangre del Divino Redentor. Se puede hablar en estos términos por la calidad humana del joven enamorado, que se debe sin duda a la buena educación que recibió de su madre.

En el caso de Magdalena, que sufrió tanto a causa de una educación frívola y falsa que le dio su madre, el narrador expresa con una mentalidad sacrificial: «hay almas a quienes una fatalidad horrible arrastra hacia el vicio. Y si no hay culpa de intención en ellas, ¿no os parece que Dios después de la prueba debe reservarlas en el cielo un lugar entre las mártires? ¡El dolor es un terrible crisol de purificación!...» (1902: 403). En realidad todo pecador está necesitado de la redención que es fruto de la Pascua de Cristo, y aquel que sufre mucho en la vida no se salva simplemente por esos dolores, es necesaria la conversión. Pero en el caso de Luis, el mismo narrador afirma: «[...] había en su alma cierta invencible timidez, que el mundo llama vergüenza, pero que nosotros creemos es esa repulsión del alma a aquello que puede degradarla, es un sentimiento de pudor exquisito y santo» (1902: 432). Por lo tanto, la educación que Luis recibió de su madre era de carácter espiritual y moral.

La narración de los cambios interiores que se sucedieron en Luis hace pensar que el autor de la novela (Del Castillo, 1902) leyó con provecho espiritual a San Juan de la Cruz o a Santa Teresa de Jesús,

<sup>3/</sup> En el ámbito de la vida cristiana se usa la expresión «opción fundamental» y significa que el cristiano se decide por el seguimiento de Cristo. Por lo tanto, dicha opción es la base de otras opciones que toma en la vida cotidiana.

pues su personaje no sólo padece una enfermedad que lo pone a la orilla de la muerte, sino que vive una experiencia mística «debilitado por los padecimientos, el impulso de su sangre fue menos poderoso. Entonces pudo verificarse el predominio del alma, y todas las fuerzas que antes fueron en su contra, desde que encontraron su centro propio se dirigieron a él» (1902: 435). El joven enamorado y sufriente reflexiona, medita y se descubre a sí mismo, entonces encuentra en su interior la belleza espiritual que se origina en Dios, pues «¿no se indica esto claramente en el Génesis, donde se lee que Dios, después de haber formado al hombre, para animarlo, le infundió su propio aliento? Por esto el alma, pues que es necesario darle este nombre, lleva en sí el germen de esas ideas y sentimientos que más tarde se desarrollarán» (1902: 437). Y así es como en Luis están la primera idea y el primer sentimiento del amor celeste, santo y divino; ahora ya no importa que no sea correspondido por Magdalena, porque de todas maneras el amor verdadero está en su corazón. Y estos buenos resultados no se hubieran dado sin la buena educación que recibió de su madre.

La figura de Luis se puede comparar con la de Jacobo Welstér, personaje de Fernández de Lizardi (1980), en la forma como se enamora de Carlota y en la solicitud con que se convierte al catolicismo; analiza las bases o fundamentos del cristianismo, se deja cautivar por Cristo Resucitado, admira los milagros del Evangelio y, sobre todo, ama a la Iglesia y sus sacramentos hasta recibir el bautismo y el matrimonio con su amada (1980: 262-268). Sin embargo, en cuanto a él no se encuentran referencias a la educación que recibió, ni de la función que desempeñaron en ella su padre y su madre.

## CONCLUSIÓN

Los hijos reciben una educación de sus padres a partir de la ideología del grupo social al que pertenecen o quisieran pertenecer. Por eso, a menudo dichos educadores se equivocan en el modo de educar a



su familia. La propuesta de educación familiar en *La Quijotita y su prima* y la novela corta *Culpa*, de Lizardi y Florencio M. del Castillo respectivamente, es tal que favorece la participación del padre y la madre en la educación de las hijas. Sin embargo, la tendencia no es hacia la integración de los dos en la tarea educativa sino a que uno de ellos la realice con mayor entrega que el otro; por ejemplo, Eufrosina es quien se encarga de la educación de su hija Pomposa, más que Dionisio que es el padre, pero el coronel Rodrigo Linarte es quien educa a su hija Pudenciana, más que Matilde que es la madre. Por lo tanto, en la novela hay un equilibrio en ese sentido y no se puede sostener un matriarcalismo ni un patriarcalismo. El proceso educativo a nivel familiar en los dos casos es mediante la palabra y las acciones, pero si los padres tratan de educar a partir de malos ejemplos, el resultado es la pérdida moral de los educandos.

La educación que se da a los hijos desde la primera infancia es determinante, como aparece en las dos novelas, pues hay una cierta semejanza entre Pomposa y Magdalena, porque hay serias fallas en las madres educadoras, pero también entre Pudenciana y Luis, ya que son educados con amor, ya del padre en el caso de la primera, ya de la madre en el de él. Es de notar que la tarea educativa que fracasa es aquella que se realiza de acuerdo a criterios modernos; en cambio, la que da buenos resultados es la que responde a los valores tradicionales. Por lo tanto, en las dos novelas del siglo XIX está la intención de persuadir al lector sobre la importancia de las tradiciones en la educación familiar. La propuesta es la de una educación moderna en la que se analizan los elementos tradicionales a la luz de la razón. Por lo tanto, la invitación es a una actitud moderada entre lo tradicional y la modernidad.

#### BIBLIOGRAFÍA

Bellenger, Lionel (1999). *La persuasión*, México, Fondo de Cultura Económica.

- Biblia de Jerusalén* (1975). José Ángel Ubieta (ed.), Bilbao, Desclée de Brouwer.
- Castillo, Florencio M. del, «Culpa», en *Obras de don Florencio M. del Castillo. Novelas cortas* (1902). México, Imprenta de V. Agüeros.
- Cortázar, Alejandro (2006). *Reforma, novela y nación. México en el siglo XIX*, México, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Dirección de Fomento Editorial.
- Dijk, Teun A., Van (2006). *Ideología. Una aproximación multidisciplinaria*. México, Editorial Gedisa.
- Fernández de Lizardi, José Joaquín (1980). *OBRAS VII—NOVELAS. La educación de las mujeres o La Quijotita y su prima historia muy cierta con apariencia de novela; Vida y hechos del famoso caballero don Catrín de la Fachenda*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Dirección General de Publicaciones.
- Harman, Gilbert (2009). *La naturaleza de la moralidad. Una introducción a la ética*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filosóficas, Programa de Maestría y Doctorado en Filosofía.
- Vázquez, Josefina Zoraida, «De la Independencia a la consolidación republicana», en Escalante Gonzalbo, Pablo y otros (2015) [2004]. *Nueva historia mínima de México*, 12da reimpr., pp. 137–191, México, El Colegio de México.

*El amor en El Diablo en México de  
Juan Díaz Covarrubias*



Salvador Vera Ponce  
Universidad Autónoma de Zacatecas

INTRODUCCIÓN

**E**n Europa, el Romanticismo apareció después de la Revolución Francesa como una reacción ante el Racionalismo extremo de la Ilustración del siglo XVIII. Los filósofos modernos, desde Descartes hasta Kant, habían sostenido que el hombre es puro pensamiento; sin embargo, la realidad era que se estaba olvidando el aspecto de los sentimientos, las impresiones, las vivencias interiores, las ilusiones, las preocupaciones, las angustias y, sobre todo, la libertad del hombre concreto. En México se resintió la influencia del Romanticismo europeo casi desde que se promulgó la Independencia. Enseguida se ensayó un gobierno monárquico con Iturbide, pero el Imperio Mexicano estaba muy dividido y en la miseria a causa de la guerra. Además, algunos sectores sociales se negaban a seguir pagando impuestos porque ya se había alcanzado la Independencia (Vázquez, 2015: 149).

La situación caótica de la nación mexicana una vez lograda la Independencia produjo cierto desencanto en algunos ciudadanos,

pues había que empezar desde el principio y organizarlo todo, es decir, los aspectos hacendario, comercial, militar, constitucional, educativo, judicial. México carecía de identidad y no se identificaba definitivamente con la monarquía ni con la república, ni con el centralismo ni con el federalismo. Y una vez logrado el triunfo de la república, los mexicanos seguían divididos y no tenían conciencia de la identidad mexicana. Las condiciones socio-históricas eran de un gran desencanto, lo que favoreció la irrupción del Romanticismo. Pero el Romanticismo no es solamente una corriente literaria, es una forma de vivir, o sea, de pensar, de sentir y de actuar (Jiménez Rueda, 1996: 91). Por lo tanto, es cultura a mayor nivel de profundidad.

En México se distinguen como románticos a Fernando Calderón con obras dramáticas como *Zadig*, *Zeila*, *Los políticos al día*; Ignacio Rodríguez Galván con *Muñoz*, *Visitador de México*, *El privado del Virrey*, *La profecía de Cuauhtémoc*; Pantaleón Tovar; José de Jesús Díaz; Isabel Prieto de Landázuri; Juan Díaz Covarrubias. Díaz Covarrubias escribió *La sensitiva*, *Gil Gómez el insurgente*, *La clase media* y *El diablo en México*. También fue poeta y como buen romántico no deja de expresar sus penas, angustias y fracasos (Jiménez Rueda, 1996: 95-97).

Los románticos mexicanos escribieron con amor al México que se estrenaba como independiente y se buscaba a sí mismo en cuanto a la forma de gobierno; a los tiernos mexicanos que padecían la pobreza extrema por Dios y por la patria; al pueblo mexicano, a su cultura y su hambre de saber. En la novela corta *El diablo en México*, el amor es un tema que impregna la narración desde el principio hasta el final. Lo mismo ocurre con el concepto «diablo», aunque no siempre aparece de manera explícita. Se prefiere trabajar las ideas de diablo y amor, porque todo el tema del diablo se puede entender mejor a la luz del amor divino y del amor humano.

El objetivo en el presente trabajo es demostrar que en la novela corta *El diablo en México* aparece en primer plano el amor divino y en el segundo el amor humano, el cual se entiende como *eros*, *philia*

y *agapé*. Por lo tanto, quedarse en el amor como *eros* exclusivamente lleva al fracaso existencial. El romántico siempre está padeciendo, nada lo llena, es un insatisfecho a perpetuidad, se siente atado, oprimido, sofocado y esclavizado, pero como todo hombre solamente en el amor integral podrá ser feliz.

La metodología consiste en atender y explicar lo que significa la misa, es decir, la celebración eucarística, y también otros conceptos como Iglesia, Catedral, Sagrario, pecado, perdón, indulgencias y, desde luego, el que va en el título de la obra: «diablo». Se estudia el contexto socio-histórico de la época. El marco teórico es el artículo de Alejandro Cortázar, «Juan Díaz Covarrubias y *El diablo en México* como alegoría del desencanto de la nación», el cual conduce a la pregunta sobre el concepto «diablo» que maneja Díaz Covarrubias y a la consideración de los hechos históricos de México en el siglo XIX hasta el triunfo de la república.

#### EL CONCEPTO «DIABLO» EN LA ESTRUCTURA DE LA NARRACIÓN

La luz del día se aprecia mejor en relación a la oscuridad nocturna, asimismo, la del amor se percibe en relación al odio, la violencia, la mentira, el engaño y, en fin, al diablo y las tentaciones que pone a los hombres. Díaz Covarrubias, con su novela *El diablo en México*, muestra que la historia, las religiones y la literatura se implican entre sí. Ayuda a ver los primeros hechos del México independiente como un origen o principio de un mundo nuevo. El lector, al gustar la lectura de dicha narración, aprecia la función del jardín en el cual se encuentran los enamorados Enrique y Elena, la terminología con que se comienza en cuanto a la misa, el pecado y el perdón. Sin duda también podrá verse remitido al ámbito judeocristiano y a los inicios de la época novohispana, tiempos en que se vivió el primer origen de México, cuando españoles e indios se encontraban prácticamente

en un jardín, como nuestros primeros padres Adán y Eva,<sup>1</sup> listos para emprender un mundo nuevo, pero cayeron en las tentaciones del diablo y cometieron pecados personales. Por eso, los primeros frailes no sólo evangelizaron sino que también catequizaron sobre la realidad del pecado y la misericordia infinita de Dios. Según Sergio Howland Bustamante, antes de la llegada de los españoles, los indios representaban dramas con motivos religiosos:

[...] las presentaciones se llevaban a cabo en los atrios de sus templos paganos, que adornaban profusamente con arcos de plumas y flores, hechos con verdadero primor, y los actores se disfrazaban de pájaros, de tigres, de guerreros y hasta de escarabajos y sapos y usaban adornos y máscaras exóticos y vistosos. Como elemento cómico figuraban otros actores que se fingían sordos, cojos o ciegos y actuaban como tales (1993: 69).

Todos estos elementos sugieren una gran riqueza cultural de los pueblos prehispánicos, lo cual facilitó la representación de autos sacramentales,<sup>2</sup> tal y como se hacía en Europa. Uno de los primeros

<sup>1/1</sup> En la Sagrada Escritura se narra que Dios creó todas las cosas y también al hombre y a la mujer: «Y bendijolos Dios, y dijoles Dios: “Sed fecundos y multiplicaos y henchid la tierra y sometedla; mandad en los peces del mar y en las aves de los cielos y en todo animal que serpea sobre la tierra”» (Gn 1,28). Se explica que Dios hizo un jardín en Edén, para que allí vivieran (Gn 2). También se narra la caída de Adán y Eva en el pecado (Pecado Original) (Gn 3). Pero después en tiempos de Noé, con el relato del diluvio universal (Gn 7, 1-24), se da un nuevo orden al mundo, luego: «Dios bendijo a Noé y a sus hijos, y les dijo: “Sed fecundos, multiplicaos y llenad la tierra”» (Gn 9,1). Sin duda el patriarca Noé es figura de Cristo, quien con su Muerte y resurrección ha redimido del pecado a todos los hombres, o sea, que les ha dado la oportunidad de lograr un mundo nuevo, en el que germina y crece el Reino de Dios, el cual es Reino de amor, de verdad, de justicia, de gracia y de paz.

<sup>1/2</sup> El auto sacramental se define como « [...] una pieza dramática alegórica en una jornada, escrita en loor del Sacramento del Altar o de la Santísima Virgen María y representada en ocasión de la festividad del Corpus Christi» (González, 1953: XIX).

que se representaron fue el de *Adán y Eva* (1993: 70). El tema que se trata en la obra es el Pecado Original,<sup>3</sup> que se describe en el *Génesis* bíblico (Gn 3, 1-24). El diablo apareció al principio del mundo en cuanto Dios creó al hombre y a la mujer, para hacerlos caer en el pecado de modo que toda su descendencia quedara dañada. El diablo en forma de serpiente le ofreció a Eva el fruto prohibido, ella cayó en el engaño y enseguida fue a provocar que Adán también cayera. En cuanto a la historia de México, se hace presente desde el comienzo de la época novohispana, pero también después de la Independencia, en el momento en que inicia el mundo moderno para México. Por lo tanto, la narración de Díaz Covarrubias es una especie de filosofía de la historia, que manifiesta el sentido de los hechos históricos. La idea es que el diablo se mete en todos los detalles de la vida de los hombres para provocar el pecado; eso no implica que él dirija la historia, o que sea dueño de ella, sino que aprovecha las condiciones sociohistóricas para hacer pecar a los hombres; por ejemplo, la división de los mexicanos en conservadores y republicanos o las guerras intestinas decimonónicas.

<sup>3/</sup> El pecado es toda acción humana moralmente mala, con la que se desobedece a Dios de manera consciente y libre. El pecado mortal se da cuando se transgrede una ley moral grave y el pecador queda alejado de Dios. El pecado venial es cuando se afecta una ley moral leve y el pecador sólo se desvía un poco del camino de la salvación. El Pecado Original es el que cometieron nuestros primeros padres Adán y Eva en el paraíso terrenal y con ello perjudicaron a todos los hombres, los cuales nacen sin el amor de Dios a causa de ellos (Sada y Monroy, 1993: 69). Es como cuando unos papás reciben una gran riqueza para dársela a sus hijos, pero la derrochan y en ese sentido los perjudican a todos. Por eso se dice que en Adán todos los hombres pecaron. Sin embargo, por los méritos de Jesucristo, el Divino Redentor, y mediante el Bautismo, se vuelve a tener ese amor divino y algo más: el bautizado es hecho hijo adoptivo de Dios y como tal recibe la vocación a la vida eterna (*Catecismo de la Iglesia Católica*, núm. 1265). Todos los bautizados son insertados en el Cuerpo Místico de Cristo que es la Iglesia (*Catecismo de la Iglesia Católica*, núm. 1267), o sea, el nuevo pueblo de Dios, sacramento universal de salvación en el que Israel, el pueblo de Dios del Antiguo Testamento, realiza su propia vocación.

En la novela *El diablo en México* se sugiere que en el comienzo de la historia de México independiente el diablo actúa para que los hombres desobedezcan a Dios, lo nieguen y se dediquen a hacer el mal. En aquel siglo los hombres como los del *xvi*, y como Adán y Eva, estaban en un paraíso terrenal. Tal vez por eso el autor abunda en descripciones de la naturaleza, cuya belleza contrasta con la baja calidad moral de las acciones humanas, o ciertos elementos naturales son utilizados para expresar los ánimos del hombre y la mujer. En cuanto Miguel le dice a Enrique el nombre de la joven que lo ha cautivado en la misa del Perdón, éste le pregunta cómo es que está tan enterado. Entonces, Miguel contesta: «en mis frecuentes incursiones a San Ángel con los estudiantes, la he visto en la ventana de una casa que allí posee su familia, y que tiene por cierto un hermoso jardín» (Díaz, 2019: 11). Como Adán y Eva pecaron en el jardín de Edén, así los personajes Enrique y Elena pecan en dicho jardín al sucumbir a las tentaciones del diablo, pues Elena le dice a su amante: «Enrique, ¿no soy ya tu esposa ante Dios?, ¿qué pueden hacer entonces los hombres?» (Díaz, 2019: 48). En esos términos parece decir que ya consumaron el matrimonio, es decir, que ya tuvieron relaciones sexuales. Pero de no ser así, el pecado cometido será de otra clase, por ejemplo, la liviandad, la mentira, la deslealtad, el interés de Enrique por los bienes materiales que ocasiona su matrimonio con Concha.

En la narración este hecho puede ser leído como una alegoría del México independiente, el cual era un verdadero Edén por sus riquezas naturales. Sin embargo, el diablo actuaba sutilmente para hacer que los mexicanos pecaran, dejándose llevar más que por la fe y la razón por los instintos y el apego a lo material. Los liberales emprendieron la lucha por la Reforma con el fin de mejorar la economía mexicana y lograr el progreso, pero los conservadores, entre ellos algunos miembros del clero, incitaron a la violencia. Como consecuencia se desató la guerra civil (Cortázar, 2006: 239). Ya no se trata de Adán y Eva, ni de Enrique y Elena, ahora son hombres y mujeres que pecan en ocasión de la guerra de Reforma.



Se puede plantear el interrogante sobre si en el momento en que sucedió la Revolución Francesa hubo lugar para el amor. Piénsese también si durante la revolución de Independencia de México hubo tiempo para filosofar y amar. Según un dicho popular, no es bueno tratar de juntar el agua con el aceite. Diríase en este caso: el amor con el odio, la gracia con el pecado, la oscuridad con el día. Sin embargo, el mexicano mal cristiano quiere vivir en gracia de Dios y al mismo tiempo realizar toda clase de pecados. En fin, quiere estar en misa y en el mundo a la vez. Diríase, como Enrique y Elena en la misa del Perdón, estaban en el acto litúrgico pero cultivando su pasión. Al respecto, es un hecho que en la religiosidad del siglo XIX se dio un sincretismo y un proceso de secularización del Estado y la sociedad. Y como muestra está la *Ley del Matrimonio Civil* del 23 de julio de 1859, el *Decreto sobre Días Festivos y Prohibición de Asistencia Oficial a la Iglesia* del 11 de agosto de 1859, la *Ley del Registro Civil*, la *Ley sobre Libertad de Cultos*. Si se sigue el estilo del pensamiento de Díaz Covarrubias, se puede llegar a la formulación de la pregunta sobre las acciones del diablo en las pugnas entre conservadores y republicanos, así como también en las relaciones entre las diferentes clases sociales: la aristocrática, la clase media, la clase baja.

En la historia ocurren serias contradicciones y una de ellas es que siendo México una nación de raíces cristianas y, propiamente católicas, la fe no ha incidido en la esfera pública. Tal vez Díaz Covarrubias podría decir que es el diablo quien lo ha ocasionado. El materialismo positivista ha dominado y sigue dominando, siempre se vive en estructuras de dominación. En la actualidad se dice que vivimos bajo la tiranía del mercado global pero ¿por eso venga la muerte? En el siglo decimonónico México se desmoronaba en su economía y en todo lo demás. Sin embargo, los jóvenes se juraban amor eterno. Es el personaje Enrique quien dice «sí, mi Elena, sólo tu olvido me separará de ti, porque la misma muerte no hará más que llevarme a continuarte adorando en el cielo» (Díaz, 2019: 49). En la literatura no se reproduce la realidad, sólo se realiza un verosímil de ella y el artista de las letras

puede valerse de todos los recursos que desee. Por eso, la estructura de la novela corta de Díaz Covarrubias está construida a partir del concepto «diablo», el cual aparece expresamente al final del capítulo I: «¿Y quién reuniría a Elena y Enrique en la misa del perdón?, ¿quién inspiraría a éste la idea de seguir a aquélla? Yo creo sinceramente que fue el diablo» (Díaz, 2019: 13). Pero como el proceso de reunión de Elena y Enrique inicia juntamente con el capítulo, eso implica la idea de que el diablo está en todos los detalles que se narran, en toda la intriga, en la estructura de la narración. Se sugiere al estilo romántico, que estuvo en toda la vida de los hombres del siglo decimonónico, con el fin de alejarlos de Dios. También al final del capítulo II se nombra al diablo expresamente: «ahora bien, hemos hecho un pacto con el diablo para saber lo que hacían a la una de la mañana las personas que hemos visto en el teatro de Iturbide y vamos a hacerlo saber a nuestros lectores» (Díaz, 2019: 23). De esta forma se presume que el diablo es hasta cierto punto omnisciente y que es muy eficaz en sus acciones. Díaz Covarrubias, al hablar de él en el contexto de la Iglesia, los sacramentos y la vida cristiana, deja abierta la posibilidad para que el potencial lector, si así lo quiere, piense en el diablo que existe realmente y es más que un recurso literario.

¿En realidad quién es el diablo? ¿Es una pura idea o en realidad existe? Alejandro Cortázar se expresa en estos términos: «Díaz Covarrubias nos legaría una muestra de su genio y su romántica locura recurriendo a la sabia naturaleza y a la tradicional metáfora del mal (el diablo) para representar un horizonte de pesimismo y hastío materialista» (2006: 241). De esta forma aporta elementos que llevan a pensar al diablo como una alegoría o una especie de superstición, que resulta útil para explicar el desorden que sufría México en todos los niveles.

Díaz Covarrubias empieza su narración expresándose en términos que son propios del ambiente eclesiástico, como misa, perdón, indulgencias, catedral, arzobispo, Sagrario. En el estudio de una obra literaria es fundamental atender al significado de los términos que se utilizan, ya que eso propicia una buena interpretación del texto. Y

todo detalle, por muy pequeño que sea, resulta importante. La Iglesia<sup>4</sup> fue fundada por Jesucristo con la misión de evangelizar y todos sus miembros, los bautizados, han de anunciar el Evangelio. Ésa es la razón por la cual los cristianos no anuncian al diablo. Sin embargo, el Concilio Vaticano II, en la Constitución Pastoral *Gaudium et Spes* sobre la Iglesia en el mundo actual, dice:

Creado por Dios en la justicia, el hombre, sin embargo, por instigación del demonio, en el propio exordio de la historia, abusó de

<sup>4/</sup> En cuanto al misterio de la Iglesia, en el Concilio Vaticano II, Constitución dogmática sobre la Iglesia, *Lumen Gentium*, se afirma: «Cristo es la luz de los pueblos. Por ello este sacrosanto Sínodo, reunido en el Espíritu Santo, desea ardientemente iluminar a todos los hombres, anunciando el Evangelio a toda criatura (cfr. Mc 16,15) con la claridad de Cristo que resplandece sobre la faz de la Iglesia. Y porque la Iglesia es en Cristo como un sacramento, o sea signo e instrumento de la unión íntima con Dios y de la unidad de todo el género humano, ella se propone presentar a sus fieles y a todo el mundo con mayor precisión su naturaleza y su misión universal, abundando en la doctrina de los concilios precedentes» (núm. 1). También se dice que Cristo resucitó y dio a sus discípulos el Espíritu Santo: «Por esto la Iglesia, enriquecida con los dones de su Fundador y observando fielmente sus preceptos de caridad, humildad y abnegación, recibe la misión de anunciar el reino de Cristo y de Dios e instaurarlo en todos los pueblos, y constituye en la tierra el germen y el principio de ese reino. Y, mientras ella paulatinamente va creciendo, anhela simultáneamente el reino consumado y con todas sus fuerzas espera y ansía unirse con su Rey en la gloria» (núm. 5). A continuación se dicen las diversas imágenes bíblicas de la Iglesia, con el fin de que se entienda mejor su misterio: es un redil (cfr. Jn 10, 1-10); una grey (cfr. Is 40, 11; Ez 34, 11ss); labranza o arada de Dios, edificación de Dios (cfr. 1 Co 3,9); es casa de Dios (cfr. 1 Tim 3,15); tienda de Dios entre los hombres (cfr. Ap 21,3); templo santo (cfr. 1 Pe 2,5); Jerusalén Celestial y madre nuestra (Ga 4,26; cfr. Ap 12, 17); esposa inmaculada del Cordero inmaculado (cfr. Ap 19,7; 21,2 y 9; 22,17); Cristo la amó y se entregó por ella para santificarla (Ef 5,25-26); la cuida y la alimenta (Ef 5,29) (núm. 6). «Sin embargo, mientras la Iglesia camina en esta tierra lejos del Señor (cfr. 2Co 5,6), se considera como en destierro, buscando y saboreando las cosas de arriba, donde Cristo está sentado a la derecha de Dios, donde la vida de la Iglesia está escondida con Cristo en Dios hasta que aparezca con su Esposo en la gloria (cfr. Col 3,1-4)» (núm. 6). El misterio de la Iglesia consiste en que lo que de ella se capta por medio de los sentidos no es todo lo que ella es, pues tiene un origen y una vocación sobrenaturales.

su libertad, levantándose contra Dios y pretendiendo alcanzar su propio fin al margen de Dios [...] Pero el Señor vino en persona para liberar y vigorizar al hombre, renovándole interiormente y expulsando al príncipe de este mundo (cf. Jn 12, 31), que le retenía en la esclavitud del pecado (núm. 13).

En esta constitución conciliar el demonio no es una simple alegoría, recurso retórico o una superstición, sino que existe realmente, y no sólo eso, sino que pone tentaciones al hombre para hacerlo caer en el pecado. La segunda parte del párrafo es importante, pues allí se afirma que Cristo vino al mundo para liberar al hombre del príncipe de este mundo, o sea, de Satanás y sus demonios.<sup>5</sup> El hombre con sus pecados personales provoca el desorden en el mundo y ese pesimismo y hastío materialista del que habla Cortázar.

Díaz Covarrubias presenta su narración impregnada de la presencia del diablo, pero como buen romántico se queda allí, con la impresión de que no existe la esperanza. Por lo tanto, no hace alusión expresa a lo que son el pecado y el perdón ni al Sacrificio Redentor de Cristo que se celebra en la Eucaristía. Con facilidad se podría pensar que en la narración de Covarrubias y, en general, en la vida humana está más presente el diablo que Dios porque tal parece que sus acciones son más decisivas. También es fácil imaginar que el diablo y Dios son iguales de grandes y poderosos, pero en el *Catecismo de la Iglesia Católica* dice: «sin embargo, el poder de Satán no es infinito. No es más que una criatura, poderosa por el hecho de ser espíritu puro, pero siempre criatura: no puede impedir la edificación del Reino de Dios» (núm. 395). Por lo tanto, el diablo no es igual de grande y poderoso que Dios, es un ángel caído; además, Cristo ya lo

<sup>5</sup>/ En efecto, según Jean-Baptiste Brunon y Pierre Grelot, «en el pensamiento del judaísmo tardío [...] se considera a los demonios como ángeles caídos, cómplices de Satán, venidos a ser sus auxiliares [...] De todos modos los demonios son considerados como espíritus impuros caracterizados por la soberbia y la lujuria. Atormentan a los hombres y se esfuerzan por arrastrarlos al mal» (1982: 220).

venció desde la cruz. Sin embargo, sigue ocasionando graves males al hombre a quien envidia, porque redimido de los pecados tiene la esperanza de gozar de la gloria eterna.

En la estructura narrativa el concepto «diablo» está muy presente desde el principio hasta el final de la obra. Y sea interpretado como metáfora del mal o como un ente que en realidad existe, de acuerdo con la Sagrada Escritura y el cristianismo en general, es un elemento válido para explicar tanto el pesimismo como el hastío materialista del siglo XIX. Habrá que ver si en el romanticismo de Covarrubias el diablo tiene más presencia que Dios y si el amor humano es más grande que el amor divino porque aparece en primer plano.

#### EL AMOR DIVINO Y EL AMOR HUMANO

Cualquier lector avisado podría opinar que en *El diablo en México* no se trata del amor de Dios y que sólo aparece el amor de los jóvenes, principalmente entre Enrique y Elena. Mas en la «Dedicatoria al joven poeta Luis G. Ortiz», se nombra a Dios y a las «[...] almas buenas que no han sido embriagadas por el vértigo del positivismo» (Díaz, 2019: 3). El autor se alegra, motiva y consuela al encontrar empatía con sus lectores. Se expresa en términos ambiguos y algo cristianos al decir «[...] y me resigno a consumir mi juventud en el martirio de un trabajo estéril, con la esperanza de gozar algún día con usted y mis hermanos en poesía, el paraíso de la gloria» (2019, 3). Es alguien que tiene la experiencia del amor y por eso es capaz de entregar su vida como un mártir. Por lo menos utiliza las palabras «Dios», «almas», «martirio» y «gloria», las cuales se repiten muchas veces en el ámbito cristiano. Se puede decir que el novelista usa los términos en otro sentido muy diferente al cristiano, pero el lector tiene derecho a recurrir al significado original de dichas ideas. Este hecho ya es un prelude de lo que se podrá descubrir en la narración desde el primer capítulo en torno al concepto de amor.

Díaz Covarrubias explica a sus lectores que en la capital, en la parte sur de la catedral,<sup>6</sup> se encuentra el altar del Perdón. Se le llama de ese modo porque un arzobispo<sup>7</sup> concede indulgencias<sup>8</sup> a los fieles que asistan a las misas que se celebren en él (2019, 5). En realidad, con estos términos se expresa que Dios es amor y siempre está dispuesto a perdonar, pues el altar es el signo de la cruz en la que murió Jesucristo para redimir del pecado a todos los hombres. Y para encontrar la respuesta a la pregunta sobre la naturaleza del amor, basta con mirar al crucifijo. Eso es lo que se anuncia, en otros términos, antes de mostrar toda la trama narrativa donde aparecen hombres y mujeres atraídos por el pecado, a causa de sus intereses materialistas y mundanos. La celebración eucarística es llamada también «misa» en el ámbito de la Iglesia. El Concilio Vaticano II, en la Constitución *Sacrosantum Concilium*, afirma sobre la sagrada liturgia:

Nuestro Salvador, en la última cena, la noche que le traicionaban, instituyó el sacrificio eucarístico de su cuerpo y sangre, con el cual

<sup>6/</sup> La catedral es el templo en el cual está la sede del obispo o del arzobispo, según se trate de una diócesis o de una arquidiócesis; si es el segundo de los casos con ese nombre se indica que hay varios obispos en esa porción del pueblo de Dios al haber diócesis sufragáneas. Pues bien, «catedral» viene del griego *katédra*, que significa asiento, silla. La catedral es el lugar desde donde el obispo anuncia la Palabra de Dios y enseña la doctrina cristiana.

<sup>7/</sup> En el *Código de Derecho Canónico* dice: «preside la provincia eclesiástica el metropolitano, que es a su vez arzobispo de la diócesis que le fue encomendada; este oficio va anejo a una sede episcopal determinada o aprobada por el Romano Pontífice» (c. 435). Por lo tanto, el metropolitano o arzobispo tiene potestad en comunión con el Romano Pontífice sobre las diócesis sufragáneas, pero en cuanto a la custodia de la fe y la vida cristiana en general.

<sup>8/</sup> El tema de las indulgencias parece difícil, pero se puede entender si se acepta que el pecado personal es una desobediencia consciente y libre a Dios; por lo tanto, el pecador es culpable y merece un castigo. Si el pecado es mortal, la culpa es grave y la pena es eterna; si es venial, la culpa es leve y la pena es temporal o terrena. Las indulgencias son para el perdón de la pena temporal, pero para que sean eficaces es necesario que la culpa ya haya sido perdonada. Por lo tanto, la indulgencia supone el sacramento de la Penitencia o del Perdón de los pecados (Campero, 1993: 28–29).

iba a perpetuar por los siglos, hasta su vuelta, el sacrificio de la cruz, y a confiar así a su esposa, la Iglesia, el memorial de su muerte y resurrección: sacramento de piedad, signo de unidad, vínculo de caridad, banquete pascual, en el cual se recibe como alimento a Cristo, el alma se llena de gracia y se nos da una prenda de la gloria venidera (núm. 47).

El Concilio se celebró a principios de la segunda mitad del siglo xx, pero en él se resume la doctrina vigente durante los siglos que le antecedieron. Por ejemplo, la del Concilio de Trento del siglo xvi: «en primer lugar enseña el santo Concilio, y clara y sencillamente confiesa que, después de la consagración del pan y del vino, se contiene en el saludable Sacramento de la santa Eucaristía, verdadera, real y substancialmente nuestro señor Jesu-Cristo, verdadero Dios y hombre, bajo las especies de aquellas cosas sensibles [...]» (Sesión xiii, cap. i). Más adelante está la referencia a la consecuente actitud del cristiano: «no queda pues motivo alguno de duda en que todos los fieles cristianos hayan de venerar este santísimo Sacramento, y prestarle, según la costumbre siempre recibida en la Iglesia católica, el culto de latría que se debe al mismo Dios» (Sesión xii, cap. v). Díaz Covarrubias, en su narración, tiene cuidado de mostrar el contraste de las acciones de los fieles en relación a la misa, pues en lugar de atender al misterio salvífico que encierra se enfrascan en sus propias pasiones. Éste es el caso de los jóvenes Enrique y Elena. Sin duda, ha encontrado la forma de mostrar desde el Romanticismo el desencanto religioso que vivía el pueblo mexicano a medio siglo xix.

El hecho de que en la novela *El diablo en México* aparecen los conceptos relativos a la misa y al perdón, indica que primero se considera el amor de Dios y luego viene la respuesta humana. El sacramento del amor es la Eucaristía y no el Matrimonio, como se podría pensar. En ella se celebra la Muerte y Resurrección de Cristo, que ha ocurrido en la historia por puro amor de Dios, quien desde el Pecado Original prometió la salvación en lo que se llama el protoevange-

lio. Eva le dijo a Dios que había pecado seducida por la serpiente. «Entonces Yahveh Dios dijo a la serpiente: “Por haber hecho esto, maldita seas entre todas las bestias y entre todos los animales del campo [...] Enemistad pondré entre ti y la mujer, y entre tu linaje y su linaje: él te pisará la cabeza mientras acechas tú su calcañar”» (Gn 3, 14–15). La actitud de Dios ante los pecadores no es pues de castigo sino de misericordia, pues inmediatamente promete la Redención. Por lo tanto, todo el Antiguo Testamento es el tiempo de la promesa y los profetas anuncian la realización del plan de salvación por el mesías que había de venir.

Díaz Covarrubias inicia su narración centrándose en la «misa del Perdón» y se refiere al amor misericordioso de Dios porque perdón y misericordia es lo mismo. Que Dios ama significa que perdona y, por lo tanto, olvida el pecado. Y la misa es la Celebración Eucarística en la que no sólo se hace presente Cristo en su Iglesia, sino que aparece perdonando, salvando y dándose en alimento a sí mismo en su cuerpo y su sangre, bajo las especies de pan y de vino, tal como se definió en Trento. Por lo tanto, para el autor primero es el amor de Dios, quien se da por Cristo desde la cruz. Luego, será el turno para la respuesta humana, la cual deja mucho que desear y tal parece que es a causa del demonio, que no deja de impedir que el cristiano conozca el amor de Dios. Sin embargo, por naturaleza existe una gran diferencia entre el amor divino y el humano. Según Tihamér Tóth, los hombres aunque amemos a alguien pronto lo olvidamos en cuanto muere. «Así habríamos olvidado también al Señor, de no tener la Santísima Eucaristía. Imaginémos por un momento que no tenemos el Santísimo Sacramento... ¿Qué queda entonces de Cristo? Un recuerdo pálido...» (2001: 43). Por lo tanto, Cristo manifiesta desde la cruz lo que es el amor divino, pero también en la Eucaristía al haber decidido quedarse de manera sacramental con su Iglesia hasta el fin de los siglos. A Díaz Covarrubias en cuanto literato no le corresponde la exposición de una doctrina eucarística, pero deja ciertos vacíos en su narración para que, de ser necesario, los pueda llenar su potencial lector.



En su novela, Díaz Covarrubias se refiere sobre todo al amor en cuanto *eros*. De manera especial trata del enamoramiento de los jóvenes del que resultan los matrimonios de Enrique y Concha y de Guillermo y Elena. El amor romántico depende de la cruda realidad y de los intereses egoístas de las personas, además se vive en la angustia y la desilusión (Cortázar, 2006: 243). Al concepto de amor siempre se le han dado muchos significados, pero como dice el Sumo Pontífice Benedicto xvi:

Los antiguos griegos dieron el nombre de *eros* al amor entre hombre y mujer, que no nace del pensamiento o la voluntad sino, en cierto sentido, se impone al ser humano. Digamos de antemano que el Antiguo Testamento griego usa sólo dos veces la palabra *eros*, mientras que el Nuevo Testamento nunca la emplea: de los tres términos griegos relativos al amor —*eros*, *philia* (amor de amistad) y *agapé*—, los escritos neotestamentarios prefieren éste último, que en el lenguaje griego se dejó de lado (2006: 14).

En todo caso, se podría pensar que a Díaz Covarrubias, por lo menos expresamente, le falta el amor como *agapé*, tal como se vive en el ámbito cristiano, pero puede ser porque también faltaba en la sociedad mexicana del siglo xix. Sin embargo, con ese vacío expresa que en realidad es muy fácil al ser humano dejarse guiar por el *eros* solo y que eso tiene serias consecuencias. En la historia se ha sobrealvalorado esta clase de amor y, de hecho, hasta se le ha divinizado en las religiones paganas. Pero «[...] las prostitutas que en el templo debían proporcionar el arrobamiento de lo divino, no son tratadas como seres humanos y personas, sino que sirven sólo como instrumentos para suscitar la “locura divina”: en realidad, no son diosas, sino personas humanas de las que se abusa» (Benedicto xvi, 2006: 15). A Díaz Covarrubias le es muy útil el concepto de diablo para explicar el origen de un amor superficial, que depende de los intereses económicos y la clase social.

Díaz Covarrubias en su narración se refiere al amor como *philia*, por ejemplo, en la amistad entre Enrique y Miguel. En la Biblia el amor es también *agapé*, muy diferente al *eros*, pues «ahora el amor es ocuparse del otro y preocuparse por el otro. Ya no se busca a sí mismo, sumergirse en la embriaguez de la felicidad, sino que ansía más bien el bien del amado: se convierte en renuncia, está dispuesto al sacrificio, más aún, lo busca» (Benedicto xvi, 2006: 17). Esta clase de amor se estaba fraguando entre Enrique y Elena, pero él no lo deja prosperar a causa de sus intereses económicos que lo llevarán a casarse con Concha. Todo iba bien, pues en el *agapé* ya no se busca porque se ha encontrado a la persona amada y es amor que abarca toda la existencia. Así lo vivió Elena, pues le dijo a Enrique: «tuya hasta la muerte, tuya o de Dios» (Díaz, 2019: 49). Sin embargo, la frase no es en sentido de alternativa, lo que se dice es que el encontrar a la persona amada se orienta al encuentro de los dos enamorados con Dios. Es lo mismo que decir: al encontrarte a ti encuentro a Dios, porque al amarme me llevas a Él. Mediante el recurso del camino del amor que se queda sobre todo en el nivel del *eros*, el autor romántico expresa que el amor en sí estaba cautivo en el siglo XIX, o sea, necesitado de liberación. Ya se había logrado la Independencia de México, pero era necesario liberar al amor que reducido al *eros* dependía de los intereses egoístas del hombre. En el caso de Enrique se enfatiza su interés económico, pero en el de Elena la pasión. Alejandro Cortázar repara en la analogía que se hace de Elena y las flores, en la que se sugiere que ella ha sido deshojada en una noche del mes de julio. Y con la repetición de la escena se indica la fuerza con que el demonio se estableció en San Ángel (Cortázar, 2006, 247). Más tarde, Ignacio Manuel Altamirano utilizará la novela realista como herramienta en la lucha por la independencia cultural de México; por lo tanto, estará lejos de pensar que el enemigo era el demonio que impedía el amor como *agapé*, pero lo cierto es que aparte de la Independencia había que lograr la emancipación del pueblo mexicano en los sentidos cultural, moral, religioso.

Díaz Covarrubias dice más que del amor de los jóvenes, sobre todo, Enrique y Elena. Mediante las relaciones amorosas juveniles se refiere a la sociedad decimonónica. Al respecto, Cortázar afirma: «si a raíz de la exigente y falsa moral que ostentaban Enrique y Guillermo, y a la que quedan sujetas Elena y Concha por ambición y terquedad de sus madres, se había desarrollado un torbellino de deseos, intrigas, fantasías, esto mismo hacía evidente el exclusionismo al que quedaba relegada la clase media, la clase a la que pertenecían Miguel y Nicanor» (2006: 248). Se trata de la posibilidad del amor y, por lo tanto, de la unión entre las diferentes clases sociales mexicanas. El concepto «diablo» resulta útil al autor romántico para explicar que a las condiciones sociales, culturales y económicas se añade la actividad del padre de la mentira.

En *El diablo en México*, se evidencia que en el siglo decimonónico las diferentes clases sociales estaban alejadas del amor. Los aristócratas en particular, pues se dejaban llevar por el materialismo positivista, cuyo resultado era la pérdida de virtudes espirituales y morales. La clase media salía mejor librada porque Miguel y Nicanor, que la representan, quedan un poco al margen. El primero se distingue por ser trabajador y el segundo por ser un hombre honesto. Con la última frase «en cuanto al diablo, parece que se ha radicado en México» (Díaz, 2019: 54), se sugiere que los problemas de los mexicanos en lugar de resolverse se empeoran, porque se sigue dando prioridad al *eros* sobre las demás clases de amor y se continúa apostándolo todo por el materialismo positivista con la consiguiente pérdida de espíritu.

## CONCLUSIÓN

Juan Díaz Covarrubias, en la novela *El diablo en México*, hace referencia desde el Romanticismo al desencanto político, moral y religioso del México decimonónico. Emplea una terminología de carácter judeocristiano y eclesial, que permite investigar el significado de los

conceptos y alcanzar una profundización del contenido de la obra que resulta decir más de lo que está consignado en ella. En dicha narración el jardín, las flores, el diablo y la pareja humana pecadora son alegorías que permiten explicar la histórica división de los mexicanos desde la realidad del pecado, el cual además de ser desobediencia a Dios implica provocar un desorden y tiene serias consecuencias en la sociedad. Los distintos personajes tienen también un valor alegórico en relación a las diferentes clases sociales y a lo que las une o las divide, o sea, al amor o al materialismo.

Si se atiende al orden, primero aparecen alusiones al amor divino mediante términos como misa, altar, perdón, indulgencias, cuyo significado se origina en el amor con que Cristo se entregó como víctima de expiación por los pecados de todos los hombres. A continuación surge la respuesta humana que se distingue por su parcialidad. El amor en cuanto *eros* aflora en la relación entre Enrique y Elena; él acaba casado con Concha y ella con Guillermo, ya que están dominados por las pasiones, la ambición de riquezas o el deseo de mejorar el *status* social. El amor en cuanto *philia* se desarrolla en la amistad entre Enrique y Miguel, pero el amor como *agapé* no aparece porque habría que llegar a la renuncia, a la donación y al sacrificio por el bien del otro. Y no se puede decir, por ejemplo, que Enrique renuncia a Elena por amor para casarse con Concha por interés económico.

La causa de tal respuesta al amor de Dios es la actividad del diablo, el cual no es un simple recurso literario si se atiende al sentido de la narración, que se perfila desde el inicio con el uso de términos judeocristianos y eclesiales. Por lo menos, se puede afirmar que a partir de la Sagrada Escritura y el Magisterio Eclesiástico se cree que el diablo existe realmente. Según Díaz Covarrubias, hay lugar para los que creen que el diablo no sólo existe sino que les pone tentaciones a los hombres para que caigan en el pecado. Por lo tanto, también para los que ven el dominio del *eros* debido al materialismo y a los intereses sociales, o las pugnas entre conservadores y republicanos a causa de las acciones del padre de la mentira.

## BIBLIOGRAFÍA

- Baptiste Brunon, Jean y Grelot, Pierre, «Demonios», en *Vocabulario de Teología bíblica* (1982). Léon-Dufour, Xavier (dir.), Barcelona, Editorial Herder.
- Benedicto xvi (2006). Carta Encíclica *Dios es amor*, México, Editorial Nueva Palabra.
- Biblia de Jerusalén* (1975). José Ángel Ubieta (ed.), Bilbao, Desclée de Brouwer.
- Campero Alatorre, Ignacio (1993). *Las indulgencias. El «Tesoro de la Iglesia»*, México, Ediciones Populares.
- Catecismo de la Iglesia Católica* (2008). Conforme al texto latino oficial, México, Coeditores Católicos de México.
- Código de Derecho Canónico* (1983). Edición bilingüe, edición anotada a cargo de Pedro Lombardía y Juan Ignacio Arrieta, México, Ediciones Paulinas.
- Cortázar, Alejandro, *Louisiana State University*, «Juan Díaz Covarrubias y El diablo en México como alegoría del desencanto de la nación», en *The Colorado Review of Hispanic Studies*, vol. 4, 2006, pp. 339–252, recuperado de <https://www.yumpu.com/es/document/read/13338254/juan-diaz-covarrubias-y-el-diablo-en-mexico-como-spanish>.
- Díaz Covarrubias, Juan (2019). *El diablo en México*, Islas Baleares (España), Edita Textos.info, recuperado de <https://www.textos.info/juan-diaz-covarrubias/el-diablo-en-mexico>.
- Documentos Vaticano II* (2001). Buenos Aires, Grupo Editorial Lumen.
- El Sacrosanto y Ecuménico Concilio de Trento* (1785). Traducido al idioma castellano por don Ignacio López de Ayala. Agrégase el texto original corregido según la edición auténtica de Roma, publicada en 1564, Madrid, Imprenta Real.
- González Ruiz, Nicolás, «Introducción general», en A.A.V.V. (1953). *Piezas Maestras del Teatro Teológico Español*, I, *Autos sacra-*

- mentales*, 2ª. ed. (selección, notas e introducción general de Nicolás González Ruíz). Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, pp. IX–LXXI.
- Howland Bustamante, Sergio (1993). *Historia de la literatura mexicana*, México, Editorial Trillas.
- Jiménez Rueda, Julio (1996). *Letras mexicanas en el siglo XIX*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Sada, Ricardo y Monroy, Alfonso (1993). *Curso de teología moral*, México, Editorial Minos.
- Tóth, Tihamér (2001). *Eucaristía*, Salamanca, Ediciones Sígueme.
- Vázquez, Josefina Zoraida, «De la Independencia a la consolidación republicana», en Escalante Gonzalbo, Pablo y otros (2015) [2004]. *Nueva historia mínima de México*, 12da reimpr., pp. 137–191, México, El Colegio de México.

*El cuerpo como elemento de sobrevivencia  
en Santa de Federico Gamboa*



Salvador Vera Ponce  
Universidad Autónoma de Zacatecas

INTRODUCCIÓN

**L**a historia de México independiente es una lucha por la sobrevivencia, en la que las frustraciones sobrevienen a menudo a causa de la desunión y los malos políticos en una sociedad de carácter patriarcal. La opinión de José Bravo Ugarte es que no se carecía de una organización económica y política, pero «[...] se frustró porque el libertador [Iturbide] quiso hacerla democráticamente y encargó de ella a los políticos, irresponsables y en pugna continua» (1946: 163). El pueblo mexicano sufría mientras tanto una especie de abandono, por eso en su debilidad bien podía aceptar como forma de gobierno la monarquía o la república. De cualquier forma estaba en la miseria en la segunda mitad del siglo XIX, lo cual se refleja en la literatura, por ejemplo, en la novela *Astucia* (1865–1866) de Luis G. Inclán, en la que se hace ver la urgencia de hacer algo para solucionar el problema de la pobreza. En las luchas de los caudillos por el poder y en el bandolerismo, los hombres mueren, su corporalidad es destruida con la esperanza de que cambie la situación

social y otros sobrevivan. Pero así como el pueblo se somete al que triunfa en la guerra o en las elecciones muestra su fuerza, así la mujer se somete al varón en busca de protección y sobrevivencia.

En el siglo XIX y principios del XX se distinguen como movimientos literarios de la sociedad patriarcal el Romanticismo, el Realismo y el Naturalismo. El Romanticismo aparece en la novela mexicana después de la Independencia en un entusiasmo por la libertad y la autonomía, y aflora en la restauración de la República con el triunfo del Liberalismo. En aquella época México buscaba su propia identidad en los aspectos político y cultural, por lo tanto también en el literario. Este espíritu de búsqueda se ve representado en la novela en relación a las mujeres pues, por ejemplo, en *La coqueta* (1861) de Nicolás Pizarro Suárez, la protagonista es una mujer: Magdalena, personaje que hace uso de la palabra en el contexto de la defensa de los principios liberales, entre ellos los derechos de las mujeres. También en *Vulcano* de Hilarión Díaz y Soto hay una protagonista femenina: Filomena, pero allí se denuncia que a causa del amor al dinero y, en general, a las cosas materiales, el individuo se corrompe en la sociedad. Se sugiere que así como la protagonista pasa de la miseria a la vida licenciosa, así podría suceder con México, pues había razones para esperar un futuro de libertad y de abundancia en la vida republicana, pero también un temor fundado de que ese cambio llevara a toda la nación a la inmoralidad. Sin embargo, no se insiste en el problema social, más bien se juzga al individuo que se guía por el solo interés económico (Brushwood, 1987: 180-183). Asimismo, se juzga a la mujer por su vida inmoral sin atender a las condiciones sociales que la determinan.

El Realismo vino a ser la reacción contra el Romanticismo y logró dominar durante la segunda mitad del siglo XIX, pero la novela realista vino a figurar principalmente en la etapa del auge del Porfirismo, con una tendencia a captar la realidad de la vida humana, incluso la interioridad de los individuos, las actitudes, los valores y las costumbres de la comunidad, a ironizar la realidad social pero no a cambiarla. En efecto, el escritor realista se apega a la realidad tal como es, con un



afán de ser sincero y veraz, pero le da un tratamiento en la ficción literaria para lograr que en ella se vean reflejados los distintos tipos de personas humanas y la forma como son influidos por la sociedad en que viven (Navarro, 1992: 25). También en la novela realista figura la mujer, por ejemplo, en *Nieves* (1887) de José López Portillo y Rojas, en la cual la protagonista Nieves aparece en relación al hacendado don Santos y a los demás moradores de la hacienda, de tal manera que se muestran las condiciones de vida de la mujer campesina en las estructuras de dominio de la sociedad patriarcal porfirista. En esta novela no hay indicios en relación al cuerpo como elemento de sobrevivencia, pero sí se encuentra la preferencia que el hacendado podía tener por la mujer joven y hermosa con tal de que se sometiera a sus caprichos. El amor de Juan tiene un valor redentor en relación a su amada Nieves, pues los dos se liberan al seguir a los revolucionarios.

En las novelas naturalistas se hace crítica social y se denuncian los defectos de la sociedad del progreso, se insiste en las diferencias sociales, se enfatizan las pasiones humanas; se muestran las condiciones de vida de los campesinos y la pobreza de ciertos sectores de la ciudad (Franco, 1999: 179). En la novela *Santa* de Federico Gamboa se promueve la reflexión sobre la sociedad porfirista que para unos era ideal y perfecta, pero para otros se caracterizaba por el desorden, la violencia y la falta de libertad. Se puede encontrar una analogía entre el personaje Santa y el pueblo mexicano: ante la necesidad de sobrevivir, el único camino es el de la inmoralidad, el sufrimiento y la muerte. En este trabajo el objetivo es analizar dicha novela de Federico Gamboa para discernir cómo aparece el cuerpo femenino en cuanto elemento de sobrevivencia, propiciando la toma de conciencia de hombres y mujeres sobre la violencia física y moral que la mujer mexicana padeció en el siglo decimonónico y sigue padeciendo en el México actual. Se toma como marco teórico el artículo de Rosalina Estrada Urroz, «La prostitución en México ¿una mirada francesa?», en el cual se aportan elementos sobre el contexto sociohistórico y cultural de *Santa*. La metodología consiste en dividir

la obra en unidades de sentido, para realizar el análisis en la comparación con las otras partes del todo. Luego se reflexiona a la luz de diferentes autores hasta llegar a la conclusión.

EL EPÍGRAFE Y DEDICATORIA  
EN RELACIÓN AL SENTIDO DE LA OBRA

La novela *Santa* de Federico Gamboa contiene un epígrafe bíblico, el texto del profeta *Oseas*, 4. 5, 14, lo cual es revelador, pues Oseas es el profeta que se distingue por su denuncia de la injusticia social, es decir, que Israel se prostituye y la consecuencia es la miseria. El libro de *Oseas* dice al comienzo «Dijo Yahveh a Oseas: “ve, tómate una mujer dada a la prostitución e hijos de prostitución, porque la tierra se está prostituyendo enteramente, apartándose de Yahveh”» (1,2). El epígrafe significa que *Santa* es una obra que rebasa la biografía del personaje femenino protagónico y conduce hacia una crítica social, porque la prostitución religiosa lleva a la de carácter político, o sea, que la idolatría implica la preferencia de lo extranjero sobre lo autóctono. El pueblo de Israel se ve atraído por los pueblos paganos, sobre todo los cananeos, por consiguiente cae en el pecado.<sup>1</sup> En cuanto a esto habrá que recordar que en la sociedad porfirista se prefería principalmente lo francés.

<sup>1/1</sup> En el ámbito judeocristiano, el pecado es toda acción humana moralmente mala con la que se desobedece a Dios de manera consciente y libre. El pecado mortal se da cuando se transgrede una ley moral grave y el pecador queda alejado de Dios. El pecado venial es cuando se afecta una ley moral leve y el pecador sólo se desvía un poco del camino de la salvación. El pecado original es el que cometieron nuestros primeros padres Adán y Eva en el paraíso terrenal, y con ello perjudicaron a todos los hombres, los cuales nacen sin el amor de Dios a causa de ellos (Sada y Monroy, 1993: 69). Es como cuando unos papás reciben una gran riqueza para heredarla a sus hijos, pero la derrochan y en ese sentido los perjudican a todos. Por eso se dice que en Adán todos los hombres pecaron. Sin embargo, por los méritos de Jesucristo, el Divino Redentor, y mediante el Bautismo, se vuelve a tener ese

El término «prostitución» tiene una pluralidad de significados, se habla de prostitución de la mujer, pero también de prostitución política, religiosa, cultural, social. Según Rosalina Estrada Urroz, a este hecho se añade la confusión que se da entre «prostituta» y «puta», por eso aclara: «“Prostituta” pertenece al campo del control sanitario, de la reglamentación, de los burdeles controlados. “Putas” es la escoria misma, la de la calle, la que llama, la que se introduce en la vecindad y con sus andares provoca la envidia de las demás» (2008: 182). Al segundo término se le puede reconocer un peculiar carácter social, en cuanto que se refiere a la clase baja que aparte de la miseria arrastra la peor fama moral: «son las clases populares, los desposeídos, quienes antes de cometer el pecado ya están manchados con una especie de pecado original» (2008: 182). Por lo tanto, al recordar el epígrafe de *Santa*, se puede captar que así como el pueblo de Israel se prostituyó al caer en la idolatría, es posible decir que el pueblo mexicano está en peligro de prostituirse al dejar que domine la injusticia social.

Al principio de la obra aparece una dedicatoria, «a Jesús F., Contreras, escultor», el personaje Santa refiere su condición humana, femenina y que, sin embargo, en su vida no fue tratada como tal sino como una cosa, pero ella es consciente de su victoria final. «Barro fui y barro soy; mi carne triunfadora se halla en el cementerio» (Gamboa, 2016:11). Añade, «desahuciada de las “gentes de buena conciencia”, me cuelo en tu taller con la esperanza de que, compadecido de mí, me palpés y registres hasta tropezar con una cosa que llevé adentro, muy adentro, y que calculo sería el corazón, por lo que me palpitó y dolió con las injusticias de que me hicieron víctima...» (2016; 11). Esta dedicatoria es una especie de resumen de la novela, se hace una analogía

amor divino y algo más: el bautizado es hecho hijo adoptivo de Dios y como tal recibe la vocación a la vida eterna (*Catecismo de la Iglesia Católica*, núm. 1265). Todos los bautizados son insertados en el Cuerpo Místico de Cristo que es la Iglesia (*Catecismo de la Iglesia Católica*, núm. 1267), o sea, el nuevo pueblo de Dios, sacramento universal de salvación en el que Israel, el pueblo de Dios del Antiguo Testamento, realiza su propia vocación.

entre el artista y Dios, en base a los conceptos de resurrección, amor y misericordia; el personaje Santa suplica al artista «acógeme tú y resucítame, ¿qué te cuesta...? ¿No has acogido tanto barro y en él infundido, no has alcanzado que lo aplaudan y lo admiren...? Cuentan que los artistas son compasivos y buenos... ¡Mi espíritu está tan necesitado de una limosna de cariño!» (2016: 11–12). Al atender a dicha analogía entre el artista y Dios, estas palabras del personaje Santa llevan a la consideración de un problema: la ingratitud del hombre, que a pesar de haber sido creado por Dios y redimido con la mujer deja que ésta caiga en la miseria y trate de sobrevivir en la prostitución.

En la novela *Santa* el personaje Santa es una representación paradigmática del pueblo mexicano, reducida a cosa y número. Es desgraciada, peleada, perseguida, aterrorizada, cansada. El pueblo, por su parte, es desgraciado, incomprendido, explotado, oprimido, quiere ser amado para poder vivir. Como Santa tiene una historia valiosa que contar, sabe que puede conmover a Dios, pero quiere lograrlo con sus semejantes, ella espera la misericordia divina ante la ausencia de la humana. A partir de una mentalidad sacrificial se llega a la idea de que quien sufre ya es perdonado por Dios; sin embargo, en esta dedicatoria que es una especie de oración, se hace recordar el final de la novela una súplica a la Virgen María que ruegue por los pecadores. En esta novela se encuentran elementos sobre la sexualidad, la religión reducida al deber ser moral, la vida política como negocio de una élite social, la corrupción de gobernantes y policía, el desenfreno y la frivolidad del pueblo mexicano.

#### UNIDADES DISTRIBUCIONALES:

##### NUDOS Y CATÁLISIS EN BASE AL CUERPO Y EL EROTISMO

Ante todo se procede a dividir la novela *Santa* en unidades de sentido que resultan ser funcionales en relación al todo. Según Barthes, al atender las funciones hay que discernir que «[...] sus unidades no

tienen todas la misma “importancia”; algunas constituyen verdaderos “nudos” del relato (o de un fragmento de relato); otras no hacen más que “llenar” el espacio narrativo que separa las funciones “nudo”: llamemos a las primeras *funciones cardinales* (o *núcleos*) y a las segundas teniendo en cuenta su naturaleza complementadora, *catálisis*» (2001: 15). Helena Beristáin insiste en que los nudos y las catálisis constituyen las unidades distribucionales, los primeros marcan la secuencia de las acciones y proporcionan el desarrollo de la diégesis; las catálisis son descripciones o explicaciones entre los nudos (1997: 34–35), y recuerda que, según Barthes, «[...] aceleran, retardan, re-impulsan, resumen o anticipan el discurso, y a veces despistan al lector» (1997: 39). En la novela *Santa*, los nudos marcan las acciones determinantes que orientan al personaje femenino Santa al buscar la sobrevivencia en la prostitución, pero también el trágico desenlace de su vida tan llena de sufrimiento.

Hay algunos nudos que son más notorios en la narración: Marcelino desfloró a Santa, las fuerzas de la naturaleza protestan y domina la oscuridad; Santa es corrida de la casa por su madre Agustina y por sus hermanos Esteban y Fabián con actitudes patriarcales; la muchacha es recibida por Elvira y Pepa en el prostíbulo; los hermanos de Santa van al prostíbulo a avisarle de la muerte de su madre Agustina, los tres lloran; Santa va a un templo a orar por su madre pero el sacristán la corre; el Jarameño se lleva a Santa a vivir con él para sacarla de la prostitución; Santa traiciona al Jarameño entregándose a Ripoll; Jarameño trata de asesinar a Santa pero no lo logra por milagro de la Virgen; Santa regresa a la casa de Elvira después de engañar al Jarameño; Hipo le declara su amor a Santa; Rodolfo asesina a Benito; todos los de la casa de Elvira son llevados a declarar al Palacio de Justicia; Rubio se lleva a Santa a vivir con él; Santa se vuelve alcohólica y engaña a Rubio; Rubio corre a Santa; Santa como un despojo llega a un domicilio donde no necesita libreta de sanidad; el médico ve a Santa y afirma que tiene cáncer; el médico se decide a operar a Santa o lo que queda de ella; Hipo saca sus ahorros

que son más de cuatrocientos pesos, la operación cuesta como cien; Santa le pide a Hipo que la entierre junto a su madre en el panteón de Chimalistac; Santa muere en el quirófano; Hipo y Jenaro entierran a Santa en Chimalistac; Hipo busca a Dios misericordioso para encomendarle el alma de Santa, reza la Santa María. Estos nudos constituyen el esqueleto de la novela, en ellos se manifiesta la desventura de la mujer en una sociedad patriarcal, hipócrita e injusta, aquélla del Porfirismo decadente. La protagonista de la novela no logra sobrevivir, ni ser feliz en la prostitución, pues siempre tenía que soportar los abusos de los hombres y entregarse a ellos porque no le quedaba otra salida. La moraleja es que el pueblo mexicano jamás será feliz con una política en la que se desprecia a la persona humana y se prefieren las riquezas, los lujos y los placeres.

Uno de los núcleos más importantes es que la familia corre a Santa al enterarse de su aborto. Nótese que no se dice nada sobre el pecado cometido al infringir violencia contra el inocente que aún no nace y que no puede defenderse, más bien, se insiste en que la muchacha madre ha actuado en contra de las tradiciones y las costumbres, en que ha fallado a toda la familia. También debe notarse que su madre Agustina:

No la maldecía, porque impura y todo, continuaba idolatrándola y continuaría encomendándola a la infinita misericordia de Dios... Pero sí la repudiaba, porque cuando una virgen se aparta de lo honesto y consiente que le desgarran su vestidura de inocencia; cuando una mala hija mancilla las canas de su madre, de una madre que ya se asoma a las negruras del sepulcro; cuando una doncella enloda a los hermanos que por sostenerla trabajan, entonces, la que ha cesado de ser virgen [...] apesta cuanto la rodea y hay que rechazarla, que suponerla muerta y que rezar por ella (Gamboa, 2016: 71).

No deja de ser asombroso que las costumbres, la religiosidad y las normas morales lleguen a pesar más que la persona humana y, más

en concreto, que la mujer. Pero acciones semejantes se han repetido y no dejan de repetirse en sociedades donde dominan las culturas patriarcales. Por lo tanto, al carácter patriarcal de una cultura acompaña una manera errónea de considerar las tradiciones, el fanatismo, el moralismo y la ignorancia. Además, es de notar que las actitudes de origen patriarcal llevan a considerar el cuerpo como una pertenencia, por lo tanto no se atiende que el ser humano tiene una dimensión de corporalidad. El problema es que se carece de una visión integradora de la persona humana, no se repara en que «la persona no es un objeto mundano, ni siquiera el más maravilloso de los objetos mundanos, cognoscible desde el exterior como los demás y desde allí mensurable, sino que ella es la única realidad presente intencionalmente en todas partes, pero no reductible a ningún sitio» (Díaz, 2000: 302). La consecuencia es que el ser humano no puede ser reducido a su cuerpo, pero tampoco se le puede separar de él.

Otro nudo es la llegada de Santa a la casa de Elvira. No es el personaje Elvira quien la recibe sino Pepa. Éstas son las palabras de la recién llegada:

—Vengo —agregó— porque ya no quepo en mi casa; porque me han echado mi madre y mis hermanos, porque no sé trabajar y sobre todo... porque juré que pararía en esto y no lo creyeron. Me da lo mismo que estas casas y esa vida sean como se cuentan o que sean peores... mientras más pronto concluya una, será mejor... Por suerte, yo no quiero a nadie... —y se puso a mirar los dibujos de la alfombra, algo dilatada la nariz, los ojos a punto de llorar (Gamboa, 2016: 23).

Tal parece que Santa quiere pagar todas las faltas de su familia y las propias con su cuerpo y que en ese afán no se da cuenta que donde ha llegado todos la miran como una víctima nueva. Pronto la preparan para que comience a servir en la casa de Elvira esa misma noche, previamente su registro. Allí las autoridades civiles son importantes porque ordenan un reconocimiento general, con mucho

cuidado y responsabilidad. Allí no hay respeto para la mujer, todos se burlan de ella, pues «no era mujer, no; ¡era una...!» (Gamboa, 2016: 27). Pero Santa, aparte de vengarse de su familia yéndose de prostituta, quiere sobrevivir, ganarse el sustento a costa de su cuerpo.

La negación de la mujer porque es prostituta tiene serias consecuencias. Como asegura Rosalina Estrada Urroz al criticar a Luis Lara y Pardo, autor del libro *La prostitución en México* (1908): «una asociación estrecha de los gérmenes y parásitos con la prostitución considerada parasitismo social lo lleva a proponer una serie de medidas para resolver el problema» (2008: 184). Se critica la propuesta de dicho autor, la cual se puede resumir en: 1) como con los parásitos hay que acabar lo más pronto posible con la prostitución; 2) no es necesaria la zona de tolerancia, pues la pueden sustituir los hoteles; 3) el problema de la prostitución puede resolverse con buena voluntad, es decir, con la decisión de todos los ciudadanos de seguir la educación, las reglas de urbanidad y las reglas de higiene (2008: 185). Estrada Urroz ve mucho simplismo en lo que Lara y Pardo propone, pues no aprecia el problema social que está en el fondo y reduce el problema de la prostitución al hecho de que una mujer decide inscribirse como prostituta. Por lo tanto, es más correcto ver a la mujer como miembro de una sociedad y reconocer que si ella ha decidido ser prostituta tal decisión no se ha de entender aislada y lejana del todo sociocultural. Pues en una sociedad dividida, injusta, falta de educación adecuada, pobre y hasta miserable en ciertos aspectos, es natural que haya prostitutas. Además, se ha de entender que una mujer al inscribirse en la prostitución no deja de ser persona humana para convertirse en parásito. Pero si se desea insistir en el uso del término «parásito», también se puede pensar que en la sociedad siempre hay políticos, por ejemplo, a los que se les puede aplicar. Entonces habrá que comparar el mal que prostitutas y políticos corruptos hacen a la sociedad. Pero puede ser que dicha comparación no sea muy feliz, pues tal vez muchos ciudadanos opinarán que las primeras no hacen tanto daño a la sociedad como los segundos. En cambio, otros con la misma fuerza podrán afirmar lo contrario.



Otro nudo que sobresale en el desarrollo de la narración es que Santa se va con el Jarameño, pero pronto regresa a la casa de Elvira después de engañarlo, lo cual está en relación con el cuerpo femenino en cuanto elemento de sobrevivencia, ya que es bien recibida porque su cuerpo aún es fuerte y hermoso y, por lo tanto, significa ganancias económicas para la casa de prostitución. El Jarameño la había querido dejar para él solo, recuérdese: «El Jarameño por delante llegó él primero al carruaje y abrió la portezuela/ —¡Anda, gloria, que es muy tarde! —gritóle radiante, hambriento de ella, su afeitada cara macarena iluminada por un farol del coche» (Gamboa, 2016: 165). El burdel parecía incendiarse porque los cristales resplandecían al reflejar las luces, eso fue lo que Santa vio y se lo dijo a su amante, por eso «—Ven, Santa —insistió el torero rendidamente—, que yo sí que ardo de impaciencia por quererte... ¡Ven...! ¡Ven...!» (Gamboa, 2016: 166). Entonces, Santa se fue con el Jarameño sin sentir que se despedía para siempre del burdel, pues esa casa le permitía sobrevivir y le tenía cierto afecto. En cambio, la casa siempre estaría abierta para ella mientras luciera joven y bella. Muy pronto regresó después de engañar al Jarameño con Ripoll: «verdadero alboroto hubo en el comedor, sillas derribadas en el piso, vertimiento de salsas en el mantel, abrazos y besuqueos a la que regresaba, curiosidades en saludos y miradas, renovación de envidias, sinceros júbilos» (2016: 207). Sin duda tuvo la oportunidad de cambiar de vida, pero sus verdaderos deseos eran regresar y seguir vendiendo su cuerpo para sobrevivir.

El personaje Santa tuvo la oportunidad de salirse de la prostitución yéndose para otro lugar al regresar de con el Jarameño, pero regresó donde Elvira porque no le quedaba otra salida para poder sobrevivir. En realidad no era ella una mujer con una conciencia moral bien formada, sólo se dejaba llevar por las circunstancias en lugar de tomar una decisión bien ponderada. Estrada Urroz se interesa por responder a la pregunta sobre si la inclinación a la prostitución se recibe por herencia. Al comentar el pensamiento de Lara y Pardo, atiende su postura sobre la condición del pueblo mexicano conquis-

tado, vencido desde el origen, y que por eso el mexicano es débil, sobre todo el indio, el campesino, el ama de casa, la prostituta (2008: 176–177). Al seguir esta lógica se puede llegar a la conclusión de que el personaje Santa regresó al burdel por pertenecer a la clase social inferior y pobre y porque era la única forma que tenía de sobrevivir. Por lo tanto, lo que se hereda son las condiciones sociales de desigualdad, pobreza, dominación, falta de educación.

Según Barthes, todas las catálisis son desarrollos, explicaciones y detalles que sirven de relleno entre los nudos (2001: 17). En la novela *Santa* las más sobresalientes son el ambiente del Tívoli Central en medio de la ciudad lasciva y el «triunfo» de Santa; el corazón y la conciencia de Santa; la caída moral de Santa, su atracción por Rubio que no la amaba y su rechazo de Hipo; pasión de la Gaditana hacia Santa; abusos y corrupción de los policías; la falta de culpabilidad de Santa; los sentimientos amorosos de Hipo; el poder del alcohol sobre los hombres; el alcoholismo de Santa; lo que era la casa de Hipo en realidad; los sufrimientos de los dos desventurados; el reloj roedor de vidas; la purificación de Santa a base de sufrimiento, amor y muerte; la ingratitud de los semejantes y que solamente se tiene a Dios.

El ambiente del Tívoli Central es como el de las demás casas de prostitución, pero se insiste en los pecados que allí se cometen, verdaderas orgías en las que brilla más el instinto que la razón, los hombres van llegando como a escondidas y muy sigilosos, adentro todos se alegran y se ponen en acción: «y la inmensa ciudad lasciva se regocija e ilumina porque una noche más es dueña suya» (Gamboa, 2016: 103). En la actualidad muchos afirman que vivimos en sociedades enfermas, por ejemplo, Erich Fromm: «ahora quisiera entrar un poco más detalladamente en lo que, a mi parecer, es lo decisivo de este “malestar”, de esta “enfermedad del siglo”. Lo esencial de la enfermedad que padece el hombre moderno es la enajenación» (2007: 26). Fromm repara en que el concepto de enajenación aparece en los escritos de Hegel y Marx, pero busca un significado más original de este concepto. «¿Qué es propiamente la enajenación? Dentro de nues-

tra tradición occidental, lo que significa la enajenación representó ya un papel importante, aunque no bajo el título de “enajenación”, sino bajo el título de “idolatría”, como lo emplearon los profetas» (2007: 26). Nótese que Fromm, como lo hizo Federico Gamboa en el epígrafe de su novela, nos lleva a relacionar la sexualidad pervertida con la idolatría denunciada por el profeta Oseas y los demás profetas. Al explicar la idolatría, Fromm expresa que consiste en la adoración de un objeto, de una cosa, en fin, de un objeto exterior. Lo que se aprecia en la novela *Santa* es que el hombre reduce a la mujer a un objeto y luego lo adora, pero con una actitud hipócrita como la adoptada ante Dios en los tiempos proféticos. Por lo tanto, según el cristiano, esa adoración que se da en el ambiente de la prostitución, no a la mujer sino al cuerpo femenino, viene a sustituir a la verdadera adoración, o sea, la que se le debe a Dios. El culto al cuerpo está en relación con las condiciones sociales y políticas, por eso, también se denuncia que a un gobierno despótico no le importan las personas humanas sino el dinero y, en general, el poder, las cosas materiales y los placeres.

La narración es paradigmática, pues «en el Tívoli Central dan principio las actividades; sus empleados apercíbense para el rudo batallar que a él los encadena; sus departamentos puéblanse lentamente de consumidores silenciosos y pacíficos a las primeras horas, camorristas y agresivos conforme la noche envejece y por vieja consiente los mayores desmanes» (Gamboa, 2016: 103). Con la referencia a la oscuridad se hace relación al pecado y a que un pecado lleva a otro y así la situación del hombre empeora porque el hombre al pecar origina un desorden en el mundo. La mujer desempeña en este medio una función central, sin ella y las bebidas alcohólicas no hay fiesta y se deja llevar ofreciendo su cuerpo sin escrúpulos porque para sobrevivir hay que comer; sin embargo, presta el servicio de consolar a los hombres que padecen mil situaciones familiares.

En esta catálisis se describe que la mujer prostituta no es libre para amar, pues el hombre que compra su amor dura con ella un instante, luego ella se va con otro porque el tiempo apremia y es

dinero: «—¿De veras no vendrás a bailar? ¿No bailarás con Fulana ni con Zutana...?/ —¡Te lo juro, te juro que no! Pero tú júrame que... —y al oído le murmura quién sabe qué depravaciones íntimas, que ni ellos mismos, ¡tan depravados ya!, se atreven a confesar por lo alto» (Gamboa, 2016: 104). En este diálogo se percibe lo superficial de los compromisos de los amantes fortuitos, la frivolidad. Por eso se sugiere que el ambiente de un prostíbulo no favorece la realización plena de la mujer y, sin embargo, hay que comer para sobrevivir. Pero, ¿tiene sentido la sobrevivencia? En este ambiente triunfó Santa como prostituta cara. «Lo curioso radicaba en que el grupo entero se unía al individuo de turno con Santa, que cenaban en buen amor y compañía, y luego todos al Tívoli Central o a recorrer prostíbulos, Santa, a guisa de trofeo que a todos por igual perteneciese» (Gamboa, 2016: 107). Así pues, esa era la gloria de Santa, ir de unos brazos a otros en singular complicidad: «—Vaya, divertirse y hasta mañana, que me toca a mí —declaraba el próximo dueño de la bella, sin protesta de anteriores ni futuros ocupantes» (Gamboa, 2016: 108). En este relato se supone que la mujer es miembro de una sociedad dominada por la lujuria. Por lo tanto, incluye una crítica social, pues la sociedad ha de garantizar la felicidad de todos los ciudadanos, especialmente de la mujer. Tienen que darse las condiciones suficientes para que la mujer se desarrolle con dignidad, sea libre y dueña de sí misma.

Estrada Urroz, siempre comentando a Lara y Pardo, se refiere a las condiciones en que sale el cliente de un burdel. En realidad allí no se le trata como hombre ni a la prostituta como mujer, lo que se busca es el placer sexual y el dinero; al salir está convencido de haber conocido a una mujer excepcional, toda una promesa de felicidad. Sin embargo, pronto viene el despecho, la desilusión, el cambio rotundo de ánimos e intenta matarla (2008: 180). Por eso, en la narración de Gamboa, las relaciones del personaje Santa con sus clientes incluyen un momento de violencia y peligro de muerte.

UNIDADES INTEGRATIVAS:  
INDICIOS E INFORMACIONES

Según Barthes, en la narración «[...] es posible distinguir *indicios* propiamente dichos, que remiten a un carácter, a un sentimiento, a una atmósfera (por ejemplo de sospecha), a una filosofía, e *informaciones*, que sirven para identificar, para situar en el tiempo y el espacio» (2001: 16). La relación entre Elvira, sus prostitutas y los hombres; el contraste entre la belleza de Santa y la fealdad de Hipólito, el pianista; la pureza y espíritu de servicio del lazarillo Jenaro; se informa que llueve y el agua corre a esconderse en lo profundo, lejos de lo que se hace en la casa de prostitución. El pasado de Santa contrastaba con su presente en el que dominaba la oscuridad moral, pues no era sino un objeto que le pertenecía a Elvira, «[...] que no apartaba la vista de su adquisición [...]» (Gamboa, 2016: 33).

En el ambiente social en el que se desenvuelve Santa, aparece una bondad que no es tal, pues a su llegada, «a la bonachona mirada de Elvira, que se dignó acompañar a su ganado en obsequio de la nueva res, desarrollaron una alegría moderada y una exagerada compostura; se oyeron risas femeninas de veras, sin afectación ni ordinariedad; bromas muy pasaderas y sosegado sonar de cubiertos» (Gamboa, 2016: 33). La prostituta como siempre está sometida a quien es dueño del burdel, es dominada, ya no se pertenece a sí misma, se le ordena excitar a los hombres para que les pueda sacar su dinero; sin embargo, esa riqueza no es para ella sino para la casa en la que aparentemente se le protege. Los clientes tienen derecho a hacer con las mujeres lo que quieran mientras paguen; por ejemplo, Santa fue maltratada por un cliente que era un político, un gobernador, que puede hacer lo que quiera porque trae mucho dinero para pagar. Estrada Urroz comenta la propuesta de Lara y Pardo, quien sostiene que el reglamentarismo no es operante, pues «[...] más que un freno, los reglamentos son una protección para el ejercicio de la prostitución»

(2008: 184). Pero también se refiere a la crítica moralista que hace Eduardo Lavalle Carvajal a Lara y Pardo, pues cree que la esclavitud de las prostitutas se da más en los burdeles de origen español o francés, mientras que es moderada en los de origen americano porque las mujeres que los administran son más civilizadas (2008: 183). El caso es que en la novela de Federico Gamboa la esclavitud que padecen las prostitutas en los burdeles es una realidad.

En *Santa* se insiste en que las acciones inmorales del ser humano son pecados, o sea, ofensas a Dios. Esto se puede apreciar a partir de objetos de carácter religioso que usan las personas como el escapulario o la cruz. También se hace notar una cierta protesta o reacción de la naturaleza, pues «ya no llovía, pero continuaba, fuera, el sordo gotear de las cornisas y barandales. En el sumidero del patiecillo —una losa con cinco agujeros en forma de cruz— hundíase el agua rumorosamente, a escape, como apresurada por esconderse, allá debajo, en lo oscuro, y no presenciar lo que en la casa acontecía» (Gamboa, 2016: 42). El agua es un elemento cósmico que significa vida, purificación, limpieza, por eso su aparición y aparente huida expresan que las acciones malas de los hombres no son sino pecado y provocan la muerte. En la actualidad se habla y se escribe sobre las culturas de la muerte, porque se cree que el hombre moderno ha optado por el odio, la venganza y la violencia, no por la vida y el amor. Pero el panorama cultural de hoy se vino preparando desde un proceso de secularización decimonónico, sobre todo, a causa del Liberalismo que es la ideología de la clase burguesa y se caracteriza por el individualismo, el materialismo y el ateísmo.

En la novela *Santa* se encuentran indicios como el piano que está en un rincón; la apariencia física y moral de las viejas prostitutas, anuncio de la vida miserable que les espera; encuentro de Santa con Elvira, la Gachupina, quien le promete hacerla una princesita feliz si la busca en tal domicilio; Hipo la envía a un hotel a que descanse; un escalofrío ataca a Santa que padece pulmonía. Algunas informaciones son que Santa es muchacha pobre y de talante natural, originaria del

pueblo pobre de Chimalistac, hija de la anciana Agustina, hermana de Esteban y Fabián, obreros en fábrica de tejidos, donde los hombres son desechados como cosas; aspectos del patriotismo mexicano que no garantizan la felicidad de los ciudadanos. Los indicios son elementos que ayudan a descifrar o entender la trama de la narración; las informaciones ayudan en la construcción del verosímil al relacionar lo que es ficción con lo que es real. Por lo tanto, en la novela *Santa* tan indispensables son los indicios como las informaciones.

### CONCLUSIÓN

En la novela *Santa* de Federico Gamboa el tema es la prostitución y, por lo tanto, el cuerpo se toma como elemento de sobrevivencia; sobre todo, en cuanto a Santa que es la protagonista, quien además tiene que soportar la violencia física y moral de hombres y mujeres. La prostituta no es un caso aislado, pues el verdadero drama es que pertenece a un pueblo en el que la clase social débil, dominada y pobre es la más numerosa, mientras que unos cuantos ciudadanos son los fuertes, dominantes y ricos. Por lo tanto, Santa es una alegoría de las clases populares mexicanas que no sólo son miserables sino que tratan de sobrevivir a costa del cuerpo, ya sea en el trabajo del campo y las minas o, en el caso de la mujer, en el trabajo doméstico y la prostitución. La idea de fondo es la ingratitud de la sociedad mexicana al permitir que muchos ciudadanos mexicanos vivan una verdadera esclavitud.

La figura de la prostituta del siglo XIX tiene un carácter socio-cultural que en la novela de Gamboa se anuncia desde el epígrafe bíblico, en el que se remite al libro profético de *Oseas*, porque el profeta Oseas se distingue por la denuncia de la injusticia social y de la prostitución del pueblo elegido al dejarse cautivar por las costumbres extranjeras. Por lo tanto, la obra de Gamboa implica la reacción ante una sociedad dividida en clases, en la que los ricos son admiradores de los europeos y quieren ser como ellos también en el aspecto reli-

gioso. Además, no importa la persona humana sino sólo las modas, los placeres y el dinero.

El personaje Santa lleva una vida triste como la del pueblo mexicano, porque es de sometimiento, explotación y esclavitud. No es capaz de sobrevivir sino a costa de vender el cuerpo, pues no cuenta con una educación que la ayude a descubrirse a sí misma como alguien con fortaleza y habilidades constructivas. No conoce la dignidad de la mujer mexicana porque ésta se enseña desde una ideología de clase burguesa; sin embargo, tiene el valor de seguir adelante hasta la muerte sin negar nunca su propia identidad. Gamboa conduce hacia el interrogante por la forma como sobreviven las clases populares mexicanas, a las que se les niega un lugar digno en la sociedad y tienen que soportar explotación, guerras intestinas y miserias.

#### BIBLIOGRAFÍA

- Beristáin, Helena (1997). *Análisis estructural del relato literario*, 5ª. reimpr., México, Universidad Nacional Autónoma de México, Editorial Limusa.
- Biblia de Jerusalén* (1975). José Ángel Ubieta (ed.), Bilbao, Desclée de Brouwer.
- Bravo Ugarte, José (1946). *Compendio de Historia de México*, México, Editorial Jus.
- Brushwood, John S. (1987). *México en su novela. Una nación en busca de su identidad*, 1ª. reimpr., traducción de Francisco González Aramburo, Fondo de Cultura Económica.
- Catecismo de la Iglesia Católica* (2008). Conforme al texto latino oficial, México, Coeditores Católicos de México.
- Díaz, Carlos, «Persona», en *10 palabras clave en ética* (2000), 3ª. ed., Cortina, Adela (Dira), Navarra, Editorial Verbo Divino, pp. 289–326.
- Estrada Urroz, Rosalina, «La prostitución en México ¿una mirada francesa?», en Agostoni, Claudia (coord.), *Curar, sanar y educar*.



- Enfermedad y sociedad en México, siglos XIX y XX*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas/Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades «Alfonso Vélaz Pliego», 2008 (Serie Historia Moderna y Contemporánea, 49), pp. 143–193. Recuperado de «[www.historicas.unam.mx/publicaciones/publicadigital/libros/curar\\_sanar/494.html](http://www.historicas.unam.mx/publicaciones/publicadigital/libros/curar_sanar/494.html)».
- Franco Bagnouls, Ma. de Lourdes (1999). *Literatura hispanoamericana*, México, Editorial Limusa, Grupo Noriega Editores.
- Fromm, Erich (2007). *El humanismo como utopía real. La fe en el hombre*, México, Editorial Paidós.
- Gamboa, Federico (2016). *Santa*, México, Editorial Océano.
- Navarro, Joaquina (1992). *La novela realista mexicana*, México, Universidad Autónoma de Tlaxcala.
- Barthes, Roland, «Introducción al análisis estructural de los relatos», en Roland, Barthes, Greimas, A. J., Eco, Umberto y otros (2001). *Análisis estructural del relato*, 5ª. ed., México, Ediciones Coyoacán, pp. 7–38.
- Sada, Ricardo y Monroy, Alfonso (1993). *Curso de teología moral*, México, Editorial Minos.



# *Tabla de contenido*



*A manera de prólogo*

LETICIA ROMERO CHUMACERO

7

*La mujer fea en la literatura mexicana del siglo XIX:*

*Juana, Lupe y Casimira en La mujer fea,*

*Baile y cochino y Ensalada de pollos*

MA. DE LOURDES ORTIZ SÁNCHEZ

11

*La visión del trabajo y*

*el perfil moral de los personajes en*

*Por donde se sube al cielo y La máquina de coser*

Ma. de Lourdes Ortiz Sánchez

35

*Reflexiones sobre el deber, el querer y el poder ser femeninos  
en la narrativa mexicana: La Rumba, El primer amor,  
Antonia, Baile y cochino e Historia vulgar*

MA. DE LOURDES ORTIZ SÁNCHEZ

51

*Educación familiar en La Quijotita y su prima y  
Culpa de Florencio M. del Castillo*

SALVADOR VERA PONCE

67

*El amor en El Diablo en México de  
Juan Díaz Covarrubias*

Salvador Vera Ponce

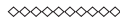
83

*El cuerpo como elemento de sobrevivencia  
en Santa de Federico Gamboa*

Salvador Vera Ponce

103

## *Sobre los autores*



MA. DE LOURDES ORTIZ SÁNCHEZ

Licenciada en Letras, Maestra en Estudios Novohispanos y Doctora en Humanidades y Artes. Realizó el posdoctorado en la Universidad Autónoma de Tlaxcala. Es docente tiempo completo en la Unidad Académica de Letras y Maestría en Humanidades, eje de literatura, en la Universidad Autónoma de Zacatecas. Combina sus actividades docentes con las de crítica literaria y creación. En 2019 la revista *Cronopio* (Colombia) publicó seis cuentos cortos de su autoría y en 2020 participó en una antología titulada *Cuentos cortos para no dormir*, con el relato *En la madrugada*. Participó en 2020 en la III Feria de Escritores en San Pedro de Macorís en República Dominicana. Ha publicado ensayos de crítica literaria en las revistas indexadas *Ketzalcalli* (México–Hamburgo), *Intersticios Sociales* (México), *Caleidoscopio* (México), *Literatura Hispanoamericana* (Venezuela), *Historia digital 2.0* (Colombia), *Cuadernos del Hipogrifo* (Roma), *Orbis Tertius* (Argentina) y *Dieciocho* (USA). Colabora anualmente en *Pensamiento Novohispano* (México). Autora del libro *Los personajes femeninos en*

*los cuentos de Amparo Dávila*, coautora del libro *Literariedad, teología e intertexto en el teatro colonial*. Árbitro en la revista *Entreciencias*. *Diálogos en la sociedad del conocimiento*, UNAM. Árbitro en la publicación *Pensamiento Novohispano*.

SALVADOR VERA PONCE

Licenciado en Filosofía, Maestro en Estudios Novohispanos y Doctor en Humanidades y Artes por la Universidad Autónoma de Zacatecas (México). Realizó estudios de Teología en el Seminario Diocesano de Zacatecas y el posdoctorado en la Universidad Autónoma de Tlaxcala. Es docente investigador en la Universidad Autónoma de Zacatecas, Unidad Académica de Historia, Licenciatura en Historia. Cuenta con el perfil PRODEP desde el 17 de junio de 2016. En la actualidad trabaja la sobrevivencia de los sectores sociales más débiles en las novelas del siglo XIX. Cuenta con la publicación de algunos de sus ensayos: «La influencia del *eros* platónico en *La Quijotita y su prima*», en Cuadernos del *Hipogrifo*, revista indexada de Literatura Hispanoamericana y Comparada (Roma, Italia, 2016); «Los aspectos narrativos y la visión trágica de la vida en los cuentos de la región maya-lacandon», en la revista indexada *Ketzalcalli* (Alemania- Universidad de Quintana-Roo) (2017); «El pecado de avaricia en el Tratado sobre los siete pecados mortales, de fray Andrés de Olmos»; en *Pensamiento Novohispano* 19, México, 2018; «María y la Eucaristía en el *Coloquio de los cuatro Doctores de la Iglesia* de Hernán González de Esclava» en *Pensamiento Novohispano* 20, México, 2019; «Un enfoque desde la logomítica en *Las dos orillas* de Carlos Fuentes», en *Cuadernos del Hipogrifo. Revista de Literatura Hispanoamericana y Comparada* (Roma, 2020). Es árbitro en la publicación *Pensamiento Novohispano*.



*Ensayos de crítica literaria decimonónica. Un acercamiento desde la moral y la educación* de Ma. de Lourdes Ortiz Sánchez y Salvador Vera Ponce fue editado en la ciudad de Zacatecas en el mes de diciembre de 2020.  
La edición consta de 500 ejemplares.





Estamos, pues, ante un libro que, en primera instancia, posee dos dimensiones. Por un lado, se trata de abordajes críticos a textos literarios, a propósito de distintos tópicos; por otro, es la exploración de algunos temas en el marco del México decimonónico, con base en textos literarios. Debido a esto, se antoja de interés tanto para especialistas en literatura, quienes sabrán valorar la pericia con la cual se establecen vínculos significativos entre lo revisado y otras obras nacionales y extranjeras, como para legos, tal vez atraídos por el pasado nacional. Ambos encontrarán datos y enfoques atractivos. Pero hay una tercera dimensión, que pondero aún más porque no es frecuente: la didáctica.

—LETICIA ROMERO CHUMACERO

