



BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

COLEGIO DE LINGÜÍSTICA Y LITERATURA HISPÁNICA

DE CHINAS, GRISETAS *WANNA BE* Y MUJERES FATALES:
LA VISIÓN DE LAS MUJERES DEL SIGLO XIX EN MÉXICO EN LOS TEXTOS DE
PAYNO, PRIETO, GUTIÉRREZ NÁJERA, CAMPO, LEDUC Y REBOLLEDO

Tesis que para obtener el título de
LICENCIADA EN LINGÜÍSTICA Y LITERATURA HISPÁNICA

PRESENTA

Karla Hernández Jiménez

ASESORA

Dra. Alicia V. Ramírez Olivares

Puebla, Pue. Junio, 2019

Agradecimientos

A mis padres y a mi asesora de tesis. Gracias por su incondicional apoyo.

Índice

Introducción, el enamoramiento por el siglo XIX.....	3
Capítulo I: De la Independencia al Porfiriato, panorama literario del siglo XIX.....	11
1.1 El Romanticismo en México, la conformación de una nueva nación	11
1.2 Reforma y literatura.....	18
1.3 Tiempos modernos y decadentes.....	21
Capítulo II: Las chinas, musas populares, musas callejeras	40
2.1 La migajita.....	44
2.2 Cecilia.....	50
Capítulo III: De grisetas y mujeres fatales	62
3.1 El glamour europeo en México: grisetas, aprendizas de costureras	62
3.1.1 La duquesa Job	66
3.1.2 Remedios Vena La rumba	75
3.2 Las musas decadentes: mujeres fatales.....	80
3.2.1 Cuca Mojarras Fragatita	83
3.2.2 Elena Rivas La salamandra.....	86
Conclusión.....	92
Bibliografía.....	100

Introducción, el enamoramiento por el siglo XIX

A lo largo del siglo XIX en México convivieron en el plano literario diversas corrientes estéticas, tales como el Romanticismo, el Realismo, el Naturalismo y el Modernismo. Muchos autores, haciendo uso de estas corrientes, desarrollaron obras que a lo largo del periodo decimonónico ayudaron a reforzar la creación de la República.

Algunos de estos escritores le otorgaron un papel importante a los estereotipos femeninos pertenecientes a sectores considerados populares o marginales por las clases privilegiadas de la época.

En ese aspecto, cabría preguntarse ¿por qué los escritores mexicanos del siglo XIX solían escoger representar personajes femeninos alejados de la imagen del “Ángel del hogar” dentro de sus obras?

Un elemento en común que se ha encontrado dentro de la literatura mexicana decimonónica es el uso de la alegoría pues, a través de ella, los escritores daban a conocer su postura ante las políticas nacionales y no es de extrañar que usaran personajes femeninos para representar su ideal de nación.

Las mujeres retratadas dentro de estas obras pertenecían a una clase social popular y en su entorno cotidiano podían apreciarse ciertos detalles de la vida femenina de este periodo. Pero, ¿acaso no hubo un cambio en las condiciones sociales de las mujeres que se reflejarán en la literatura del XIX?

Ciertamente también hubo un cambio en la actitud de las mujeres ante las restricciones sociales y eso puede observarse en los estereotipos femeninos de los extrarradios como las chinas, las grisetas y las mujeres fatales.

Sin embargo, la literatura nunca deja de ser finalmente una interpretación de la realidad. En última instancia, ¿qué tanto de verdad existió con respecto de los estereotipos presentes en las obras de los escritores decimonónicos mexicanos?

El siglo XIX en México se caracterizó por ser un periodo conflictivo y lleno de cambios que dieron pie a transformaciones importantes durante el siglo XX, como la Revolución Mexicana o la consolidación de la República.

No obstante, ¿alguna vez se pensó en el papel de las mujeres durante estos años?, ¿acaso todas cumplieron siempre la misma función dentro de la sociedad mexicana?, ¿ninguna se mostró inconforme con su rol de ángel del hogar?

Puede decirse que la literatura de este periodo es un reflejo de estos cambios, especialmente en el modo de representar a los personajes femeninos debido, posiblemente, al uso alegórico que los escritores les daban.

Sin embargo, también es pertinente pensar en las escritoras de esta época. ¿Acaso ellas no tenían nada que decir sobre sus congéneres?, ¿realmente las escritoras no tenían la intención de narrar la vida cotidiana de las mujeres que estaban fuera de su círculo social?

Una de las motivaciones principales al momento de realizar el presente trabajo consistió en la curiosidad surgida a raíz de la experiencia dentro de la materia Realismo y Romanticismo en Hispanoamérica, impartida por el doctor Alí Calderón Farfán, ya que se revisaron dos de los estereotipos femeninos utilizados en este análisis, las chinas y las grisetas.

Recuerdo que al final del curso, el doctor lanzó una pregunta al aire: ¿No sería divertido comparar las diferencias entre chinas y grisetas para ver lo que las hace distanciarse la una de la otra?

Sin duda esta pregunta fue fundamental ya que me motivó a pensar en lo cierto que podía ser, por lo cual comencé al realizar un trabajo comparativo a menor escala y realizar mis primeros avances en lo referente a este tema al comparar a los estereotipos de la china y la griseta a través de la caracterización de *La migajita*, del poema homónimo, Cecilia de *Los bandidos de Río Frío* y *La duquesita Job*, del poema homónimo.

El análisis se llevó a cabo teniendo en cuenta únicamente los rasgos característicos ya que aún no había pensado en incluir el recurso alegórico, ya que este análisis sería considerado en una etapa posterior, durante la elaboración del Protocolo de tesis.

Posteriormente, al llevar dicho trabajo como ponencia al congreso *Mujeres, Literatura y Arte* me interesó seguir explorando más sobre lo concerniente a los estereotipos femeninos decimonónicos a una escala mayor de la permitida por las restricciones de una ponencia, por lo que, al momento de pensar en un tema para mi tesis, eligiera este por encima de otros temas que llegaron a tener interés para mí.

La literatura del siglo XIX constituye un tema que desde hace mucho tiempo no solo ha llamado mi intención desde un punto de vista académico, sino que también me ha cautivado, por lo cual decidí a llevar a cabo la presente investigación.

A pesar de esto, no tenía certeza de que, al seleccionar textos escritos por varones, estos pudieran llegar a aportar datos relevantes para mi análisis. Claramente no es lo mismo pensar en los roles femeninos decimonónicos vistos desde la óptica femenina; sin embargo la visión masculina puede, igualmente, aportar ciertos datos al respecto del tema como se verá más adelante.

Con este trabajo se pretendió demostrar que el papel de la mujer en la literatura mexicana del siglo XIX no era simplemente el del ángel del hogar sino que, en otros sectores sociales, considerados marginales, existían otras clases de mujeres quienes

llegaron a desempeñar un papel más activo o por lo menos diferente a la concepción de la mujer-ángel.

De acuerdo con el planteamiento anterior, llevó a cabo un estudio comparativo entre las diversas formas de manifestar la condición femenina a través de la alegoría en el siglo XIX en México, teniendo como referencia los textos de seis autores de diversos momentos del periodo seleccionado: Manuel Payno, Guillermo Prieto, Manuel Gutiérrez Nájera, Ángel de Campo, Alberto Leduc y Efrén Rebolledo.

Tomando en cuenta esto, el objetivo de la presente investigación consistió en analizar la existencia de una evolución en el papel de la mujer mexicana del siglo XIX a partir de los personajes femeninos de “El romance de la migajita”, *Los bandidos de Río Frío*, “La duquesita Job”, *La rumba*, “Fragatita” y *La Salamandra* teniendo como punto de partida el recurso alegórico propuesto por Doris Sommer en su libro *Ficciones fundacionales* para comprobar el significado y la importancia de los personajes femeninos para expresar la ideología de los autores ante la política nacional.

Para alcanzar lo anterior fue necesario establecer objetivos específicos, los cuales consistieron en observar los rasgos de los estereotipos femeninos en los personajes escogidos, es decir, los rasgos que determinan que La migajita y Cecilia son chinas, los rasgos que permiten identificar que La duquesa Job y Remedios Vena son grisetas y lo que hace pensar que Cuca Mojarras y Elena Rivas son mujeres fatales.

Y, por otro lado, era necesario analizar el papel del recurso alegórico en cada texto escogido de acuerdo con los planteamientos de Doris Sommer.

El tipo de investigación que se llevó a cabo corresponde al tipo documental, ya que fue necesario recopilar textos mexicanos del siglo XIX en los que los personajes femeninos mostraran los rasgos de los estereotipos sociales escogidos: la china, la griseta y la mujer

fatal, así como trabajos de cronistas de la época que sirvieran como punto de referencia en el momento de establecer, de manera más precisa, las características de los estereotipos seleccionados.

Como se mencionó en el párrafo anterior, fue preciso realizar una investigación documental para encontrar información precisa y relevante para llevar a cabo el análisis. Este tipo de investigación, de acuerdo con lo planteado por Roberto Hernández Sampieri en su libro *Metodología de la investigación* (2010), implica, como su nombre lo indica: “[...] detectar, consultar y obtener la bibliografía y otros materiales que sean útiles para los propósitos del estudio, de donde se tiene que *extraer* y *recopilar* la información relevante y necesaria para enmarcar nuestro problema de investigación”. (53)

Tal como anota Hernández Sampieri¹, el primer paso en mi trabajo de investigación fue buscar textos que pudieran servir para llevar a cabo mi objetivo principal pues, aunque ya tenía en mente ciertos textos, la incorporación de las mujeres fatales a mis estereotipos seleccionados me llevó a pensar y seleccionar textos que pudieran aportar datos. Al final, fueron seleccionados dos poemas, tres novelas y un cuento.

Una vez establecido mi corpus de obras literarias, el siguiente paso consistió en buscar la teoría que pudiera sustentar mi análisis ya que este constituye el punto focal de mi trabajo de investigación, por lo cual se estableció la teoría expuesta por Doris Sommer en su libro *Ficciones fundacionales* acerca del uso constante de la alegoría en Hispanoamérica como punto de partida en la realización de los análisis.

Al mismo tiempo, también era importante enriquecer el estudio con las características fundamentales de los estereotipos escogidos. Para ello, se recurrió a

¹ Roberto Hernández Sampieri (2010) propone que, una vez que se han localizado los acervos de información pertinentes (bibliotecas, filmotecas, hemerotecas, etc.) para la obtención de información, es necesario acudir a los mismos para consultarlos.

cronistas de la época, especialistas en el estereotipo escogido, tesis y revistas especializadas.

Una de las dificultades al momento de realizar la investigación documental, consistió en la búsqueda de referentes teóricos que hablaran acerca de las grisetitas en México, o en América Latina, lo cual no fue una tarea sencilla debido a que no existía mucha información sobre este estereotipo femenino en el contexto de Hispanoamérica.

No obstante, después de llevar a cabo una búsqueda en fuentes en francés e inglés fue mucho más fácil comprender el concepto de una *grisette* como estereotipo femenino decimonónico y, al mismo tiempo, fue más sencillo encontrar fuentes en español que comentaran la existencia de las grisetitas en tierras americanas a pesar de que, por lo menos en México, no siempre se les denominó de dicha forma.

Al mismo tiempo, un segundo inconveniente se presentó al momento de buscar el texto *Caracterización de la mujer fatal en la novela del porfiriato* de Manuel Prendes debido a que no era posible conseguir el texto en ningún sitio web especializado. Aunque finalmente esto no representó más allá de una dificultad menor, gracias a los recursos tecnológicos, los cuales fungieron de intermediarios para conseguir el texto al mandarle un correo con mi solicitud al doctor Manuel Prendes quien puso a mi disposición una versión digital de dicho material.

Finalmente, se desarrolló el análisis de cada personaje seleccionado, no solo desde el recurso alegórico sino que, además, se tomaron en cuenta las características propias de cada estereotipo femenino para verificar que estos se pusieran de manifiesto en las narraciones. Las conclusiones alcanzadas seguro serán reveladoras acerca del uso del recurso alegórico en la literatura mexicana decimonónica.

Entre las aportaciones de este trabajo destaca el hecho de haber abordado un análisis comparativo entre tres estereotipos femeninos decimonónicos diferentes debido a que, durante la búsqueda de información resultó evidente que no había muchos trabajos comparativos de esta índole.

En lo que respecta a tesis, trabajos de investigación o artículos realizados previamente en torno al tema que gira el presente trabajo cabe destacar que hay muy pocos que hagan un análisis de estereotipos femeninos en la literatura mexicana del siglo XIX y ofrecen muy poco contraste con otras figuras femeninas.

Tal es el caso, por ejemplo, tanto del artículo de María del Carmen Vázquez “La china mexicana, mejor conocida como china poblana” como el artículo de Enrique Bruce Marticorena “Mujeres fatales y desviados: nuevos deseos al asalto en el desfiladero de la literatura modernista”.

Como puede observarse, en estos artículos, y otros similares, el análisis se lleva a cabo teniendo como referencia a un solo estereotipo femenino en lugar de realizar una comparación entre estereotipos.

Por otro lado, únicamente dos de los resultados encontrados ofrecen un contraste entre estereotipos femeninos del siglo XIX.

En primer lugar, Héctor Serrano Barquín (2006) muestra, a manera de cartel, los resultados de su investigación *Construcciones y figuraciones del estereotipo femenino en imagen y letra impresa*. En este trabajo se analizan diversos estereotipos femeninos en los medios masivos del siglo XIX, como revistas y periódicos.

Sin embargo, el contraste entre obras literarias no ejerce un papel primordial para Serrano ya que solo se menciona superficialmente la diferencia entre las chinas y las monjas en la obra de Manuel Payno y Vicente Riva Palacio, respectivamente.

Por último, en la tesis *Malestar en la literatura: mujeres en el imaginario masculino de fin de siglo XIX* (1994), realizada por José Ricardo Chávez Pacheco para obtener el grado de maestría, se comenta el papel de la mujer en la literatura del siglo XIX, particularmente la de fines de este siglo. El objetivo del autor no solo era constatar la evolución del papel de la mujer en las letras masculinas decimonónicas, sino exponer el declive de la identidad masculina pero no lleva a cabo un análisis alegórico.

Dado lo anterior, y en términos generales, el análisis comparativo llevado a cabo en el presente trabajo puede llegar a constituir un punto de apoyo para aquellos que deseen llevar a cabo una empresa similar o deseen escribir acerca de cada uno de los estereotipos seleccionados pues cada una de ellas aún puede dar mucho de qué hablar.

Capítulo I: De la Independencia al Porfiriato, panorama literario del siglo XIX

Hablar del panorama literario del México decimonónico es adentrarse a un periodo, en sí, de constantes transformaciones concordantes con los cambios que acontecían en la nación. El siglo XIX no fue un periodo dominado por una sola corriente literaria ya que en este tiempo se desarrollaron varias vertientes en el campo literario como el Romanticismo, el Realismo, el Naturalismo, el Modernismo o el Decadentismo.

No obstante, un elemento constante en las narraciones decimonónicas era el uso de la alegoría² pues, independientemente del movimiento estético-literario en el que estuvieran adscritos los escritores ya que el recurso alegórico les permitía transmitir de manera discreta y eficaz su postura ante el Estado mexicano.

En ocasiones, las corrientes literarias no tenían un comienzo o un fin marcado por lo que, en el presente capítulo se expone, de manera cronológica a través de los subcapítulos, el modo en que se desarrolló la literatura en México a lo largo del siglo XIX. Lo anterior se llevará a cabo con la finalidad de mostrar no solo el cambio en el pensamiento o el desenvolvimiento de los escritores mexicanos decimonónicos sino explicar la importancia de la inclusión de ciertos estereotipos femeninos dentro de las letras mexicanas de dicho periodo y se resaltaré el papel del elemento alegórico en las narraciones seleccionadas.

1.1 El Romanticismo en México, la conformación de una nueva nación

A lo largo del tiempo, la humanidad ha experimentado diversas corrientes estilísticas que han influido la percepción de los humanos sobre el mundo a su alrededor. Nunca será un tema nuevo, ya que cuando un esquema entra en decadencia inmediatamente nacerá otro

² La alegoría, de acuerdo con lo planteado por Ricardo Campa en su artículo “Alegoría y simbología” (2011), consiste en una evocación, ya que: “Sus referencias a la realidad se alejan por la intensidad del enfrentamiento con el que las cosas se acercan a la conciencia”. (544)

destinado a reemplazarlo y solventar sus carencias, como menciona Isaiah Berlin en su libro *Las raíces del romanticismo* (2000):

La historia, no sólo del pensamiento, sino de la conciencia, la opinión y también de la acción; la historia de la moral, la política y la estética es en gran medida una historia de modelos dominantes. Cuando analizamos una civilización en particular descubrimos que sus escritos más característicos, y sus otros productos culturales, reflejan un patrón de vida específico que rige a los responsables de dichos escritos, pinturas o producciones musicales particulares. (20)

El romanticismo, como es posible apreciar, no es una excepción a esta regla ya que en su momento constituyó un cambio ante la visión neoclasicista. Este movimiento, nacido en Alemania durante finales del siglo XVIII, proponía no solo un nuevo modo de ver el mundo sino de sentirlo y experimentarlo.

De este modo, el Romanticismo creó toda una nueva sensibilidad a su alrededor. Los románticos encontraron “nuevos” valores estéticos que adoptaron como propios, aportando una nueva perspectiva para entender el mundo: “La importancia del romanticismo se debe a que constituye el mayor movimiento reciente destinado a transformar la vida y el pensamiento del mundo occidental” (Berlin 20)

El Romanticismo puede entenderse, entonces, desde dos perspectivas: como una corriente estética y como una nueva matriz de sensibilidad.

En ese sentido, puede decirse que el propósito del Romanticismo era privilegiar la emoción y la intuición por encima de la razón imperante en la literatura neoclásica. Luego entonces, hablar de feminidad en el Romanticismo, de acuerdo con lo establecido por Monserrat Galí en su libro *Historias del bello sexo: La introducción del Romanticismo en*

México (2002), implicaba que: “[...] lo femenino se elevaba a un rango nunca reconocido hasta entonces, pero colocaba al hombre y la mujer en esferas distintas y hasta cierto punto irreconciliables, por mucho que se quisiera presentarlas como complementarias”. (25)

El Romanticismo, entonces, tendía a usar y representar ciertos arquetipos femeninos dentro de la literatura con el fin de que fuera posible transmitir de manera más eficaz la emoción que el escritor deseara, por ello se brindaba a los personajes femeninos un papel protagónico dentro de la narración y constantemente fueron heroínas, víctimas o villanas.

Por otro lado, Doris Sommer, en *Ficciones fundacionales* (2004), explica que el Romanticismo literario fue esencial en la conformación del nacionalismo y la consolidación de las Repúblicas en Hispanoamérica. Es evidente, que en las narraciones de los escritores románticos hispanos estos buscaban consolidar una identidad en la población de sus respectivas naciones debido a los sucesivos movimientos independentistas, los cuales iniciaron con la Independencia de México en 1810 y culminaron con la Independencia de Cuba en 1902.

Lo que se pretendía a través del nacionalismo romántico era buscar la formalización de un sentimiento de unidad en los diversos territorios que conformaban las naciones a través de las semejanzas que se presentaban a lo largo y ancho de los mismos como ciertas costumbres o actitudes.

Los escritores hispanos, especialmente los mexicanos, eran hombres de Estado y, por tanto, su misión consistía en ayudar en la conformación de la identidad y la política nacional; tal es el caso de Manuel Payno y Guillermo Prieto.

A través de sus textos, Payno y Prieto no solo mostraban las costumbres populares de la primera mitad del siglo XIX sino que también exhibían la forma en que se asentaba la identidad mexicana,

Esto puede observarse en la novela por entregas *El pistol del diablo* (1845-1846), en *Costumbres mexicanas* (1844) y en los *Cuadros de costumbres* (1852) donde ambos escritores plasmaron las costumbres y tradiciones populares del centro de México así como la vida en los mercados de la capital, las actividades de los criollos o las condiciones de los caminos que tenían que enfrentar los viajeros hacia el interior del país, como la ruta hacia Puebla.

De igual forma, Alejandro Cortazar en su libro *Reforma, novela y nación* (2006) comenta acerca de la importancia fundamental del escritor en la etapa de conformación de las naciones hispanoamericanas, ya que es el encargado de servir a la formación de una política de Estado a través de sus textos: “Mezcla la imagen de la experiencia de la tradición aprendida o vivida personalmente, dentro de los límites culturales que le conciernen: la nación”. (25)

Es decir, que los escritores hablaban acerca de la vida en México durante el siglo XIX con la intención no solo de mostrar las costumbres y tradiciones o mostrar las condiciones de las clases populares.

En sus textos pretendían plasmar aquello que consideraban como la esencia de lo mexicano, la raíz de la identidad nacional y con la que la población podría identificarse de la forma más sencilla posible.

De este modo, los escritores no redactaban únicamente para producir la emoción del goce estético, además buscaban que sus textos sirvieran de base para la consolidación de la Nación pues consideraban que uno de sus deberes como hombres de Estado era servir a la política y, por tanto, fomentar un sentimiento de unidad entre los habitantes de los territorios de la naciente República mexicana.

Por su parte, Montserrat Galí menciona que el papel de la mujer en las novelas románticas, al igual que en los cuentos, tendía a quedarse en una misma perspectiva ya que las únicas variantes introducidas eran la presentación de más personajes y la acentuación de las situaciones dramáticas. (292)

Dado lo anterior, es posible suponer que el Romanticismo mexicano se ocupara escasamente de brindar un papel más activo a las mujeres dentro de sus páginas ya que, por lo regular, eran retratadas como ángeles del hogar o las amantes que constantemente sufrían por amor, como en “La sensitiva” (1859) de Juan Díaz Covarrubias

En este cuento, una muchacha provinciana no puede hacer más que sufrir por el abandono de su amado, hasta el punto de desear su bien y únicamente esperar su regreso después de que este la hubiera desdeñado para ir en pos de conseguir el amor de una hermosa y elegante cortesana de la capital.

No obstante, dentro del Romanticismo mexicano también existió un interés por el folklore, las tradiciones y las condiciones cotidianas de las clases sociales populares por lo cual es de suponer que los escritores hablaran de otra clase de mujeres, aquellas que formaron parte de ese círculo social marginado.

Guadalupe Ríos en su artículo “Las calles de la Ciudad de México y sus pasos prohibidos” (2007) comenta que la posición de los individuos dentro de la escala social en la sociedad mexicana decimonónica estaba determinada por diversos factores como la distinción y el prestigio, el origen étnico, el sexo, la edad, la posición de un cargo o un oficio. Lo anterior solo inclinaba la balanza a favor de un reducido grupo de individuos dentro de la sociedad, mientras el resto de la población estaba en un extremo de pobreza, tal como comenta Ríos al citar el trabajo de Julio Guerrero “La génesis del crimen en México” (1908):

En esta sociedad tan heterogénea los estratos altos establecían una línea divisoria entre la población “decente” de la cual formaban parte y la “chusma”, la “plebe” o la “leperada”, términos despectivos que con frecuencia fueron utilizados para describir a un amplio sector de pobres y marginados sociales a quienes se les atribuía una natural degradación moral y mayor propensión a los vicios. (3)

Teniendo en cuenta lo anterior, no es difícil comprender que para las familias de clases sociales privilegiadas, a las cuales pertenecieron algunas de las escritoras decimonónicas, les era indiferente la vida de los individuos cuyo estatus social era inferior y, por tanto, indignos de dedicarles un espacio dentro de su producción literaria. Sin embargo, la vida de la gente humilde no quedaría fuera de las letras mexicanas del siglo XIX.

Susana Montero en su libro *La construcción simbólica de las identidades sociales* (2002), expone que en la literatura mexicana decimonónica existieron por lo menos tres estereotipos femeninos: el ángel del hogar, la sabia y la heroína. Sin embargo, ella anota en un paréntesis a estereotipos como las chinas ya que, como expresa la autora, se trata de mujeres pertenecientes a círculos sociales de los extrarradios y que no terminan de encajar en los parámetros de los estereotipos mencionados en primera instancia por Montero.

Dichos personajes propios de las periferias sobresalen en los textos de algunos escritores decimonónicos románticos, como Niceto Zamacois³, José María Rivera⁴ o

³ Este autor hace una explicación profunda acerca de las chinas en su libro *México y sus alrededores* (1855-1856) donde las describe a semejanza de las mujeres andaluzas al mencionar que tienen “ojos árabes”. A su vez, hace un retrato de lo que él llama los “adoradores” de las chinas, los cuales posteriormente serían identificados como charros.

Manuel Payno y Guillermo Prieto, citados anteriormente. Asimismo, la Academia de Letrán⁵, fundada en 1836 se preocupó de responder: “[...] a la inquietud creativa y la preocupación por incorporar en la literatura elementos esenciales de incorporar en la literatura elementos esenciales de lo mexicano”. (Cortazar 26)

Estos escritores estaban interesados en mostrar la vida de las clases populares al considerar a estas como una parte representativa para la identidad nacional al hallar en ellas ciertos valores que, desde una perspectiva liberal, podían ser dignos de ser imitados en la República naciente, tal es el caso de las chinas.

Las chinas llegarían a formar parte de la la identidad nacional no simplemente por sus vestimentas y accesorios vistosos sino, además, porque en su actitud rebelde, orgullosa y noble los literatos mexicanos hallarían un símil de la república que estaba naciendo, cuyos valores más representativos se reflejaban en las mujeres de chinelas relucientes y rebozos de bolita.

Las chinas eran la representación viviente de la libertad, de la vida de las clases populares en las calles de la ciudad de México debido a que son ellas la inspiración de los poetas, de acuerdo con el prólogo que Vicente Quirarte realizó para el libro *La patria como oficio* (2009), el verdadero espíritu de la mexicanidad se hallaba en la calle: “La musa que inspira al poeta se encuentra en la calle, es la calle; la calle es femenina, y su reina es la china poblana, la muchacha independiente, más liberal que los liberales, laboralmente autónoma, gestualmente bravía, coqueta para su hombre y no para la frivolidad del mundo”.

(144)

⁴ Al contrario de Niceto Zamacois, este autor defendería el carácter mexicano de las chinas en el libro *Los mexicanos pintados por sí mismos* (1855), donde identifica a estas mujeres como el “tipo nacional y predilecto” al separarlas de las mujeres lánguidas de las clases privilegiadas que imitaban la moda europea.

⁵ Entre los escritores que conformaban la Academia de Letrán (1836-1856) estaban José María Lacunza, Guillermo Prieto, Andrés Quintana Roo, entre otros, como menciona Cortazar.

Lo anterior queda patente en varios versos y poemarios que se dedicaron a abordar el tema de las chinas, siendo uno de los más célebres *Musa callejera* de Guillermo Prieto, este, como apuntaba Rogelio Guedea en su libro *Historia crítica de la poesía mexicana* (2015), constituyó todo un compendio de la vida en las calles de la capital mexicana durante la primera mitad del siglo XIX: “El catálogo de los tipos sociales, alimentos, lenguaje, conflictos o actitudes callejeras y ciudadinas representadas por Prieto sobrepasa con mucho su interés meramente formal, que lo tiene, para dar énfasis a la ironía, el ánimo festivo, la presencia de la jergonza popular auténtica”. (170)

De ese modo, las chinas se consolidaron como uno de los estereotipos más importantes dentro de la literatura mexicana de la primera mitad del siglo XIX debido, en gran medida, a su carácter libre que las convirtieron en musas populares o, en palabras de Guillermo Prieto, en Musas callejeras.

1.2 Reforma y literatura

Con el final de la Intervención Francesa, y la caída del II Imperio Mexicano, se inició un nuevo periodo en la vida nacional: la consolidación de la República desde una perspectiva ideológica.

La vida cultural, lejos de verse mermada debido a los constantes combates, se intensificó, y fue precisamente en este periodo que serían producidas obras trascendentales que ayudarían en la conformación de la identidad mexicana tal como señala Conrado Cabrera en su libro *La creación del imaginario del indio en la literatura mexicana del siglo XIX* (2005) con respecto al resurgimiento de la literatura mexicana después del proceso de luchas internas: “Durante este periodo de barbarie, de guerra, de negación de la vida, se dejó oír un canto a la creación en el reino de las ciencias, las artes y las letras”. (204)

La segunda mitad del siglo XIX se caracterizó por una búsqueda constante de normas y reglamentaciones, era el tiempo de los positivistas y gracias a ello se establecería el campo propicio para el desarrollo tanto del Realismo como del Naturalismo.

Si con el periodo romántico comenzaba a apreciarse la introducción y popularización de la novela como género en la literatura, en la segunda mitad del periodo decimonónico esta tuvo su auge y los escritores la dotarían de nuevas características fundamentales: “Se acentúa el tratamiento de lo social y comienza a ser un espacio para la divulgación de la ideología política de los autores, ya sea a través de hechos históricos o de sucesos que le fueron contemporáneos a los autores [...]”. (Cabrera 208)

Evidentemente, la novela constituye para los escritores de la segunda mitad del siglo XIX una herramienta fundamental ya que a través de ella era posible divulgar sus ideas sobre las problemáticas que aquejaban a la sociedad decimonónica de una forma mucho más amplia en comparación con los poemas o los cuentos.

Este fenómeno no fue exclusivo de Europa, ya que en buena parte de Hispanoamérica la novela empezaba a ganar popularidad entre los escritores, baste recordar las novelas de tesis propuestas por Benito Pérez Galdós a través de las cuales este autor plasmó su sentir acerca de diversos temas sociales relevantes para su época. México no fue la excepción en la implementación de la nueva tendencia dentro de la narrativa, ya que el Costumbrismo favoreció la aparición de los novelistas mexicanos.

De acuerdo con Alejandro Cortazar (2006), durante las primeras cuatro décadas del siglo XIX en México aún no podía hablarse de una nación conformada ante lo cual los escritores debían asumir una responsabilidad social de generar conciencia de una nación entre la población del territorio mexicano, como ya se comentara en el apartado concerniente al Romanticismo en México.

No obstante, como muestra Cortazar, no sería hasta la década de 1860 que los literatos mexicanos encontrarían en la novela un recurso idóneo para: “[...] Representar el ideal de la nación mexicana”. (21)

En este periodo destaca el trabajo de Ignacio Manuel Altamirano y Nicolás Pizarro Suárez, con el surgimiento de lo que Alejandro Cortazar denomina como la primera manifestación literaria genuinamente nacionalista en las letras mexicanas.

Debido a su actitud reflexiva y la puesta en práctica de ideas políticas liberales con un marcado camino hacia el progreso sociocultural, la novela romántica nacionalista se conforma como un suceso destacable en el periodo de Reforma con novela como *El zarco* de Altamirano y *El monedero* de Pizarro Suárez.

De igual modo, María del Carmen Millán en sus *Obras completas* (1992) también comenta acerca del papel fundamental de la novela realista en México. Una de las principales características de la novela consistía en proporcionar, a través de la narrativa, una ilusión de realidad: “[...] con la objetividad e indiferencia de un espejo, y la observación directa debe completarse con la documentación”. (242)

Es decir, que los escritores realistas tenían la tarea no solo de plasmar en sus narraciones la realidad de la que eran testigos, sino que, incluso, era su deber documentarse acerca de temas desconocidos para ellos para dotar a sus obras de una mayor veracidad y lograr que los lectores pudieran imaginar perfectamente los hechos narrados.

De igual forma, esta autora sugiere que encasillar a los escritores de la segunda mitad del siglo XIX en una sola corriente sería un error, ya que otra característica fundamental de los mismos consistía en que solían utilizar elementos de varias escuelas de su tiempo para conseguir el efecto que ellos deseaban. (Millán 264)

En ese sentido, los escritores de la segunda mitad del siglo XIX no se limitaban a usar un solo tipo de recursos literarios sino que, para transmitir el mensaje que deseaban, hacían uso de los recursos de diversas corrientes estético-literarias.

Un ejemplo de ello puede apreciarse en *Santa* (1903) de Federico Gamboa, pues a pesar de que se la suele encasillar como la gran novela naturalista, la historia narrada cuenta con elementos propios del Realismo y el Romanticismo.

Estos elementos se aprecian en las amplias descripciones de los espacios donde se desarrolla la trama, así como mostrar a través de la narración las condiciones de las prostitutas de la Ciudad de México, los cuales complementan lo expresado por Gamboa en el momento de narrar la caída en desgracia de la joven de Chimalistac.

La responsabilidad de los escritores como hombres de Estado en la defensa de un ideal político no había desaparecido por completo ya que a través de sus novelas podían expresar en un mayor espacio su sentir de la política nacional y aleccionar a los lectores con respecto a ciertas temáticas, instruirlos.

No obstante, dicha situación estaría por cambiar hacia finales del periodo decimonónico con nuevas corrientes estético-literarias que buscarían revolucionar la forma de concebir la literatura mexicana. Tal es el caso del Modernismo y el Decadentismo, de los cuales se hablará en el siguiente subapartado.

1.3 Tiempos modernos y decadentes

Al estar alejados de la conformación de una política nacional, temas novedosos y poco tratados se presentaban para las nuevas generaciones de escritores, de acuerdo con Doris Sommer (2004): “Hacia finales del siglo XIX, cuando la prosperidad económica y las

políticas –‘científicas’ del Estado produjeron una división intelectual del trabajo, el péndulo literario alejó a los escritores de los asuntos relacionados con el Estado”. (21)

La llegada del Positivismo a México trajo consigo un nuevo papel para los escritores pues, al verse libres de su compromiso hacia el Estado, tenían a su disposición nuevos temas sobre los cuales hablar en lugar de enfocarse únicamente en historias aleccionadoras que encaminaran al lector hacia lo que se consideraba las buenas costumbres.

De igual modo, los aires de cambio en México a finales del siglo XIX se reflejaron no sólo en el nacimiento de nuevos movimientos estético-literarios, sino en el surgimiento de escritoras interesadas en que en la literatura se cambiara el papel de la mujer.

En el campo literario, el Realismo, el Costumbrismo y el Naturalismo comenzaban a perder fuerza para dar paso al Modernismo. Este movimiento, iniciado por el nicaragüense Rubén Darío, se caracterizó por el refinamiento verbal, individualismo, pesimismo, amoralismo, aislamiento, melancolía, escepticismo, la inclusión del *pastiche*, el cosmopolitismo y el exotismo que se vieron reflejados en la inclusión de recursos propios de la literatura no solo grecolatina sino incluso de los sitios más remotos, como los países nórdicos o Japón, ya que esto permitió: “[...] una amplia renovación de temas”. (Millán 244)

Eduardo L. Chavarri, en su artículo “¿Qué es el modernismo y qué significa como escuela dentro del arte en general y de la literatura en particular?” (1981), explica que este aire renovador constituyó una misión importante para los modernistas ya que, a través de la inclusión de recursos nuevos, la búsqueda de la belleza, las temáticas novedosas y el refinamiento verbal, buscaban producir una emoción en el lector, hacerlos sentir: “La condición característica de todo el arte moderno, y muy particularmente de la literatura, es

una tendencia a refinar las sensaciones y acrecentarlas en el número y en la intensidad”.
(18)

Este autor comenta que, mucho más que una reacción hacia el Naturalismo, el Modernismo representó una protesta ante el sentimiento utilitario de la época y la indiferencia. El movimiento vino a representar una evolución, una especie de Renacimiento en el ámbito literario: “[...] Buscar la emoción de arte que vivifique nuestros espíritus fatigados en la violenta lucha por la vida, restituir al sentimiento lo que le roba la ralea de egoístas que domina en todas partes...eso representa el espíritu del modernismo”. (Chavarrí 21)

De esta forma, el Modernismo como corriente estético-literaria pretendía dar prioridad a las sensaciones, al goce estético que se buscaba producir en el lector y que encontrara en la literatura, y el arte en general, un mundo aparte en el cual se sintiera desbordado por las emociones.

Esta búsqueda de la inclusión de nuevas fórmulas en la literatura tenía por objetivo devolver un poco de frescura y originalidad a las letras hispánicas, como los *haikus* que elaboró José Juan Tablada después de su viaje a Japón y que posteriormente serían una inspiración para los escritores mexicanos del siglo XX como Octavio Paz o José Emilio Pacheco quienes usarían la estructura de los *haikus* en algunos de sus poemas.

Es apreciable que los modernistas anhelaban plasmar en sus textos una ruptura radical con las formulas clásicas, tal como explica el escritor modernista Rubén M. Campos en su libro de memorias *El bar* (1996) donde hace referencia a este proceso de renovación espontánea llevado a cabo por los escritores modernistas.

A su vez, comenta lo concerniente al calvario que representó la vida literaria de México hasta antes de los inicios del siglo XX y finales del siglo XIX ya que era momento

de refrescar las fórmulas románticas y realistas en busca de elementos novedosos que brindaran una nueva vida a la literatura mexicana.

Rubén Campos (1996) habla resueltamente de la importancia del grupo modernista en lo concerniente a la renovación de la literatura hispanoamericana gracias al eclecticismo y la fascinación por toda clase de elementos exóticos provenientes del extranjero que sirvieran para provocar en el lector una sensación de extrañamiento y sorpresa: “Todos ellos están acordes en buscar y han encontrado formas nuevas de expresión, y matizaciones y tenuidades que antes eran desconocidas en la poesía mexicana”. (37)

En ese sentido, el Modernismo trajo un aire de cambio a la literatura en México ya que sus representantes estaban interesados en el uso de recursos nuevos que sirvieran para producir los fines estéticos que buscaban transmitir al lector, impactarlo, cautivarlo o escandalizarlo, pero siempre apelando a sus emociones.

De esa forma, el Modernismo, al igual que muchos movimientos estético-literarios, se constituyó como un espíritu de la época, una nueva matriz de sensibilidad para entender el arte y la vida en general como explica José Emilio Pacheco en su prólogo de la *Antología del Modernismo* (1999):

El modernismo fue el impulso wagneriano que unió la rebeldía romántica, la música de la palabra aprendida de los simbolistas y la precisión plástica tomada de los parnagianos. Éste fue el modo en que los escritores entraron en posesión de una conciencia internacional; la atmósfera fue, en muchos sentidos, una toma de conciencia al tiempo que una rebelión del lenguaje. (41)

Al mismo tiempo, el movimiento modernista procuraba que los escritores se liberaran de las presiones impuestas por la sociedad en general, y la Academia en particular, y experimentaran un ansia de libertad, un malestar ante el progreso y el materialismo paulatino en que iba cayendo la sociedad.

El Modernismo no pretendía ser una corriente estética aleccionadora de la sociedad, sino que, muy por el contrario, pretendía que tanto los artistas como los espectadores se sintieran identificados y, hasta cierto punto, cautivados por el arte moderno, ante la rebelión del arte con respecto a la vida dedicada al progreso:

Es característico del arte moderno la expresión: hacer de la obra de arte algo más que un producto de receta; hacer un trozo de vida; dar a la música un calor sentimental en vez de considerarla como arquitectura sonora; pintar el alma de las cosas para no reducirse al papel de un fotógrafo; hacer que la palabra sea la emoción íntima que pasa de una conciencia a otra. (Chavarrí 24)

Puede decirse que el Modernismo es, en ese aspecto, una búsqueda del arte por el arte. Su fin no es aleccionar al lector, sino impactarlo, conseguir llegar a que sus emociones, que logren empatizar con la obra producida, generar un arte desinteresado, diferente al sentido moralista imperante debido a la influencia del Positivismo.

El Modernismo, ante todo, surge en América y sus más grandes representantes fueron americanos, quienes se preocuparon en generar un sentimiento de hermandad y de apertura entre naciones.

Por otra parte, el Decadentismo surge a finales del siglo XIX en Francia donde tiene gran auge entre los escritores. No obstante, en Hispanoamérica también cosecharía éxito debido al desencanto traído por el progreso y la modernidad en la sociedad.

Conforme con los planteamientos de José Ricardo Chávez en su libro *Los hijos de Cibeles* (1997) el sujeto decadente se siente dividido por dos tendencias, la necesidad de experimentar todas las sensaciones del mundo terrenal y, al mismo tiempo, aprender de lo eterno⁶ y ante la incompatibilidad de ambas esferas se generaban los profundos sentimientos de desilusión, frustración y apatía ante el mundo, a raíz de lo cual llegaron a considerar la condición humana como una degeneración.

Según Jaime Rosal (2017), el Decadentismo, más que un movimiento estético, se consideró como una corriente de pensamiento cuya base se encontraba en la melancolía, por lo que entre sus filas era posible encontrar tanto a poetas parnasianos como simbolistas que se sentían identificados con la actitud decadente.

De igual forma, entre los poetas hispanos de fines de siglo no fue poco común hallar a escritores modernistas adoptando un estilo decadentista, entre ellos se encontraban Ciro B. de Ceballos, Bernardo Couto Castillo, Efrén Rebolledo y Alberto Leduc.

De acuerdo con este último escritor, el decadentismo consiste en mucho más que una escuela literaria o una forma de escribir, en concordancia con los decadentistas franceses lo muestra como un estado del espíritu: “[...] Un verdadero estado de absoluto e irremisible desaliento”. (Leduc en Valdés 22)

Asimismo, José Juan Tablada llegaría a escribir una carta dirigida a Jesús Urueta, fechada el 8 de enero de 1895, contenida en *El modernismo en México a través de cinco*

⁶ Lo eterno, desde la óptica decadentista, se vincula con un deseo por formar un nexo más fuerte que el de la realidad, engullidos por la desolación. (Chávez 23)

revistas literarias (2000) de Belem Clark y Fernando Curiel, en donde argumenta en qué consiste el Decadentismo ante las constantes quejas de Urueta acerca del carácter poco moral y poco literario de esta corriente:

[...] El decadentismo puramente literario, consiste en el refinamiento de un espíritu que huye de los lugares comunes y erige Dios de sus altares a un ideal estético que la multitud no percibe, pero que él distingue con una videncia moral, con un poder para sentir lo suprasensible, que no por ser raro, deja de ser un hecho casi fisiológico en ciertas idiosincrasias nerviosas, en ciertos temperamentos hiperestesiados. Es decir, que el refinamiento de un espíritu que huye de los lugares comunes-elevación de nivel- constituye decadencia. (2)

Precisamente, uno de los objetivos del Decadentismo consistía en escandalizar a la sociedad burguesa, ante lo cual los escritores optaban por mostrar la sexualidad humana llevada a los límites de lo malsano, de aquello que se sale de la norma y entra en el terreno de lo raro, las parafilias y obsesiones de los seres humanos, el límite entre el dolor y el placer. (Rosal 16)

El artista decadente representa, en sí mismo, lo inmoral, indeseable y lo corrupto que se revela ante la burguesía, su moral y sus aires de pureza, protegidos por el progreso hacia una modernidad basada en la ciencia, en la automatización de los individuos.

Los decadentistas buscaban plasmar en sus narraciones el carácter transgresor llevado a un punto álgido, arremetiendo contra la moral y las costumbres burguesas cuya tarea consistía en expresar una fuerte duda existencial, una inconformidad ante el panorama social así como exponer un discurso encargado de cuestionar aquello que se consideraba

moral en el plano literario como comenta Ricardo Chávez (1997) acerca del papel del Decadentismo:

El decadentismo fue entendido como una forma de modernidad en donde se incluye lo transitorio, lo fugitivo, lo azaroso, complementado con lo eterno e inamovible; la conciliación de contrarios. Las temáticas, tanto en la prosa como en la poesía, incluyeron tópicos considerados repulsivos; van del refinamiento a la barbarie, de la serenidad a la exaltación y del pudor a la incitación sexual. (101)

Lo anterior se ve reflejado en las historias de los decadentistas mexicanos donde la truculencia, los hechos escabrosos, raros y las parafilias no se quedan fuera de la narración sino que componen una parte fundamental de la misma, dotándola de un ambiente enrarecido y malsano en algunas ocasiones como en *Un crimen raro* (1898) de Ciro B. de Ceballos. En este cuento, el protagonista termina asesinando a su querida arguyendo ante la corte que esta ya había muerto y cuyo final insólito provocó todo menos indiferencia.

En ese sentido, la encarnación de lo femenino, la inspiración para los decadentistas, ya no provenía de las jóvenes lánguidas y pálidas del Romanticismo sino de mujeres peligrosas, astutas y mortales: las mujeres fatales.

Por otra parte, Pedro Coll, en un artículo publicado en la *Revista Moderna*, afirma que lo que se llegó a denominar Decadentismo en Hispanoamérica poco tenía que ver con los poetas simbolistas franceses pues dicho movimiento había desarrollado una estética peculiar en tierras americanas: “En mi concepto, los simbolistas franceses han ejercido poca o ninguna influencia en América, en donde son casi desconocidos; lo que se llama

‘decadentismo’ entre nosotros, no es quizá sino el romanticismo exacerbado por las imaginaciones americanas”. (Coll en Martínez 376)

A pesar de la afirmación de Coll, la influencia de los simbolistas se llegó a sentir de manera patente en momentos posteriores entre los decadentistas mexicanos, quienes se manifestaron en la *Revista Moderna* en forma de traducciones o la inserción de los mismos en su lengua original.

Por otro lado, un elemento que colaboró en gran medida en la propagación de las ideas modernistas y decadentistas en México fue la creación de revistas literarias, primero con la *Revista Azul* y posteriormente con la *Revista moderna* creada por el poeta modernista Bernardo Couto del Castillo pero editada por José Juan Tablada.

La *Revista Azul* se publicó por primera vez el 6 de mayo de 1894 en el periódico *El partido liberal* y el último número se editó el 11 de octubre de 1896. Entre las razones de la desaparición de la *Revista Azul*, según Boyd Carter (1981), se cuentan dos hechos importantes: A los nueve meses de la fundación de la revista, fallece Manuel Gutiérrez Nájera y a cargo de la revista queda Carlos Díaz Dufoo quien, a pesar de todo, supo mantener el tono y los fines de la revista. De igual modo, destaca la desaparición del periódico *El partido liberal* y de otras muchas publicaciones periódicas.

Pese a su vida relativamente corta, la *Revista Azul* fue una publicación de gran importancia debido a los principios de libertad que Manuel Gutiérrez Nájera y Carlos Díaz Dufoo buscaban con la publicación de la *Revista* ya que: “[...] defendieron el culto a lo bello en todas sus manifestaciones, y declararon que el arte era su príncipe y señor, se preocuparon, particularmente, como lo expresó Gutiérrez Nájera desde 1876, por la libertad del arte, por la individualidad, por la no servil imitación de los modelos, es decir, por la originalidad de las producciones literarias”. (Clark y Curiel 21)

En concordancia con el espíritu modernista, la *Revista Azul* buscaba generar un espacio de libertad y de culto a la belleza sin tener en cuenta las fronteras o los movimientos estético-literarios, lo cual queda patente en las diversas nacionalidades de los colaboradores de la *Revista*.

En las páginas de la publicación de Gutiérrez Nájera y Díaz Dufoo podían encontrarse a representantes de casi todos los países de Hispanoamérica, con excepción de Paraguay, así como de otras naciones como España, Francia, Estados Unidos, Inglaterra, Rusia, Italia, Rumania y Dinamarca. La *Revista* tenía una política de puertas abiertas, muy *ad hoc* con el sentimiento cosmopolita buscado por los modernistas.

Debido a lo anterior, así como a la calidad de los escritos que integraron los cinco números editados, la *Revista Azul* se llegó a consolidar como una influencia inconfundible debido no solo a que fue una gran difusora de la creación nacional sino como un medio de exponer el trabajo de diferentes creadores hispanoamericanos, un espacio donde se podía: “[...] galantear la palabra y repujar el estilo”. (Clark y Curiel 23)

No obstante, es en la *Revista Moderna* en donde el ingenio y la crítica mordaz hacia el sistema jugarían una función primordial y harían de esta revista un referente en la vida literaria de México hacia finales del siglo XIX, ya que es la representación cabal del sentimiento modernista en un momento donde este movimiento gozaba de su máximo apogeo. La *Revista Moderna* cuenta con dos etapas de producción, siendo la más relevante la que se desarrolla entre 1898 a 1903.

Al igual que la *Revista Azul*, en la *Revista Moderna* hay cabida para toda clase de escritores, desde Salvador Díaz Mirón hasta Justo Sierra e incluso contó con colaboradores de otros países hispánicos como José Santos Chocano, Rubén Darío, Antonio Machado, entre otros siguiendo la consigna modernista de apertura y cosmopolitismo, como apunta

Porfirio Martínez en su artículo “La revista moderna” (1981): “No se ciñó la publicación a lo mexicano. El modernismo, en efecto, entre sus peculiaridades, cuenta la conciencia de lo americano y la aspiración a lo universal, con tal que fuera bello. Abrió, pues sus columnas a los poetas hispanoamericanos [...]”. (375)

De este modo, la *Revista moderna* no solo representó una sucesión al trabajo empezado por la *Revista Azul*, especialmente en lo concerniente a los preceptos modernistas, sino que, además constituyó, de acuerdo con los planteamientos de María Emilia Chávez Lara, propuestos en su tesis titulada *El hada verde* (2009), un medio de expresión ante la represión impuesta por el Positivismo y por el régimen del Porfiriato:

Contraria, en principio, a la lógica positivista, se manifiesta afín al decadentismo que emerge, principalmente, de la obra de Charles Baudelaire en Francia y de Oscar Wilde en Inglaterra que, con una afirmación de la individualidad artística y una asociación a otros movimientos como el arte purismo, el simbolismo y el prerrafaelismo, constituye una reacción en contra del optimismo burgués hacia el progreso positivista. (19)

De esta forma, la *Revista moderna* sirvió como un impulso, en primera instancia, del movimiento decadentista en las letras mexicanas ya que consiguió lograr el cometido de los decadentistas: buscar formas para acceder a lo sublime, a lo eterno, a través de un sentimiento melancólico.

A pesar de haber contado con una vida fugaz, ambas revistas constituyeron un importante medio para la propagación de las ideas propuestas tanto por el Modernismo como el Decadentismo en México, sentando las bases para los grupos literarios que se establecerían en la escena cultural nacional a principios del siglo XX.

No es particularmente extraño que los hombres decimonónicos hayan sentido fascinación por los personajes femeninos de las clases populares y escrito en diversas ocasiones sobre el tema tanto en obras de imaginación, especialmente la poesía.

Virginia Woolf en su libro *Una habitación propia* (2008) resalta el hecho de que en la literatura de imaginación las mujeres tienen un papel protagónico, no obstante, las mujeres de la vida real poco tenían que ver con las criaturas inspiradas descritas en la literatura hecha por hombres.

Como se comentaba anteriormente, muchas veces las circunstancias o la cotidianidad descrita en los textos masculinos en ocasiones no se correspondían completamente con las condiciones reales de las mujeres.

Pero ¿por qué las propias mujeres no pudieron dejar constancia de la existencia de estos personajes?

Woolf explica que, para las mujeres, las condiciones para escribir eran aún más difíciles en comparación con los hombres ya que estaban privadas de incentivos que facilitasen la tarea: “Para empezar, tener una habitación propia, ya no digamos una habitación tranquila y a prueba de sonido, era algo impensable aun a principios del siglo diecinueve, a menos que los padres de la mujer fueran excepcionalmente ricos o muy nobles”. (39)

Debido a lo anterior, es comprensible el hecho de que las mujeres de las clases populares del México decimonónico no hayan tenido la ocasión de contar por ellas mismas las condiciones de su vida diaria.

Por otro lado, también se explica la cuestión referente a las mujeres de la clase alta que, si bien escribieron sobre la vida de las elites, generalmente ignoraron o dedicaron apenas unas cuantas frases a la vida de las mujeres que estaban por debajo de su círculo

social, como Fanny Calderón de la Barca en su libro epistolar *La vida en México durante una residencia de dos años en ese país* (1842) donde se enfoca en criticar las costumbres y usos de las damas criollas y apenas dedica unas líneas para las mujeres indígenas.

Al estar alejadas y ajenas a las circunstancias de los barrios populares⁷, las mujeres que contaban con los recursos para desarrollar una producción literaria no podían hablar acerca de territorio desconocido.

Susana Montero en su libro *La construcción simbólica de las identidades sociales* (2002) comenta que, además de la carencia de un espacio propio, las escritoras en Hispanoamérica también tenían otra limitante al momento de escribir que no tenía nada que ver con su estatus social, la distribución de los temas literarios: “[...], la menor presencia de nombres femeninos en las “narrativas” románticas acerca de la nación y su historia tuvo necesariamente que ver con una distribución de los temas literarios establecida tácitamente según los estereotipos genéricos dominantes”. (30)

Es comprensible, entonces, que la idea de la mujer-nación no fuera un tema sobre el que hablaran las escritoras mexicanas ya que, más que falta de interés *per se*, se trataba de un tema que les era vedado pues no se las consideraba aptas para llevar a cabo la tarea de convertirse en formadoras del Estado mexicano.

Sin embargo, las condiciones políticas y sociales de México estaban por cambiar. Hacia finales del siglo XIX, la situación de las mujeres en Hispanoamérica empezaría a cambiar radicalmente y, de igual forma, también cambiaría paulatinamente la situación del escritor ante el Estado.

⁷ Algunas veces este alejamiento se debía al desconocimiento de estas mujeres por la vida de la gente de los extrarradios al estar limitadas al espacio doméstico o bien, a la indiferencia comentada al inicio del capítulo debido a la distancia de clases.

Los textos seleccionados para el presente estudio corresponden a una visión masculina, no obstante Hortensia Moreno menciona en su artículo, *Crítica literaria feminista*, que la literatura ha constituido un testimonio importante para conocer ciertos detalles de la vida femenina desde una crítica literaria feminista, pues, en ella: “[...] se recogen los datos de la intimidad, de lo que ocurre detrás de las cuatro paredes que configuran el "mundo privado" dentro del cual se confina a las mujeres”. (108)

De acuerdo con Moreno, los textos cuyos personajes principales sean femeninos aportarán una idea acerca de las condiciones de la vida de las mujeres independientemente del sexo del autor ya que, en última instancia, se trata de un testimonio de la cotidianidad.

El mérito de las personas encargadas de narrar esta clase de historias fue plasmar ciertos aspectos acerca del día a día de las mujeres pues, como se ha comentado, un objetivo primordial a lo largo de la literatura del siglo XIX ha sido, también, ostentar un aire de realidad, en cierta medida testimonial.

Aunque la literatura que se analizará corresponde a una visión masculina bien vale la pena abordarlo como: “Una guía de gran utilidad; algunas críticas la han tomado como una fuente de acceso al conocimiento ya que consideran que el valor de lo literario para la vida humana tiene que ver con su capacidad para modelar nuestra experiencia [...]”. (Moreno 108)

Teniendo en cuenta lo mencionado anteriormente, la visión que se muestra en los textos a analizar, a pesar de no ser una voz femenina, puede revelar ciertos aspectos de la vida femenina en el México decimonónico como el carácter, la vestimenta, las relaciones amorosas o la situación económica de las mujeres descritas en ellos.

Como puede observarse, la literatura del siglo XIX en México tuvo un desarrollo interesante y particular, no obstante un elemento común dentro de la narrativa de la época

es el uso de la alegoría dentro del texto y que no es particular de un movimiento literario concreto.

No es extraño que la mayoría de las historias producidas por los románticos mexicanos, y las de otros muchos escritores del periodo decimonónico, giraran en torno al tema amoroso ya que, a través de ellas pretendían exponer, a manera de clave, la política del Estado en formación. Para ello, utilizaban el recurso de la alegoría en sus historias; no es mera casualidad o un hecho anecdótico que los escritores recurrieran a las historias románticas:

Las historias de amor y la trama política no dejan de superponerse la una a la otra. En vez del paralelismo metafórico entre [...] la pasión y el patriotismo que los lectores podrían anticipar de una alegoría sencilla, veremos aquí una asociación metonímica ente el amor romántico, que necesita la bendición del Estado, y la legitimidad política que necesita fundarse sobre el amor. (Sommer 59)

El uso de este recurso consistía en exponer el punto de vista o el modo de sentir del autor sobre asuntos políticos o, concernientes al país de un modo más sutil. De ese modo, las historias de amor hablaban en clave alegórica sobre temas políticos o de interés para la república en ciernes.

La representación de los amantes servía como representación de la nación, en el caso de la figura femenina y de la política encargada de seducirla y orientarla a su antojo, en el caso de la figura masculina, como por ejemplo en *La hija del oidor* (1836) de Ignacio Rodríguez Galván.

En la obra de Rodríguez Galván, la protagonista, cuyo nombre es Juanita, se enamora de un hombre que se hace llamar Verdad y consuman su amor en el lecho solo para que ella termine muerta en manos de su padre, el oidor, debido a que estaba encinta y Verdad termine siendo condenado.

En este caso, Juanita representaría a México debido a que era una nación “joven” e inexperta ya que siempre ha estado bajo la tutela de su padre. El padre de Juanita representaría al Imperio Español que de forma similar condujo los pasos de México, la Nueva España, de manera estricta y en constante vigilancia.

Verdad, al ser un insurrecto que se hacía llamar Brujo, representaría a los insurgentes que en ese momento trataban de conducir a la patria de acuerdo con sus ideales de libertad teniendo que recurrir a todo tipo de estratagemas. Por último, el hijo no nato de Juanita y Verdad representaría al proyecto de México como una República o nación independiente, justa y basta, pero muerto mucho antes de nacer, sin cabida en el mundo al igual que su madre.

Las narraciones románticas tuvieron un papel primordial entre las letras mexicana, pues siempre hubo una: “Correspondencia entre deseos románticos y deseos republicanos” (Sommer 58). Como puede verse, el romance alegórico siempre tenía como objetivo transmitir al lector un mensaje de manera más sutil sobre las posturas de los escritores y en *La hija del oidor* queda patente el nexo entre el deseo amoroso y los ideales independentistas que en este caso, siguiendo el parecer de Rodríguez Galván, es una idea fútil, muerta de antemano.

Teniendo en cuenta lo anterior, es comprensible que los escritores de la primera mitad del siglo XIX hayan escogido mujeres para transmitir sus ideas sobre la conformación de la República.

Las mujeres, en este caso, encarnarían a México no sólo como una nación en busca de su identidad sino como una representación del terruño, las raíces y la idea de la pertenencia a un espacio geográfico determinado. A su vez, los romances constituirían las alianzas o posturas asumidas por la Nación. No había cabida para los romances fatuos en la literatura romántica mexicana ya que estos siempre incluían el particular punto de vista de los escritores.

Como puede observarse, el uso de la alegoría constituyó un recurso de gran importancia dentro de la literatura mexicana perteneciente la corriente romántica, pero ¿la alegoría fue exclusiva de ese movimiento literario?

Al exponer los rasgos característicos de las demás corrientes literarias del siglo XIX es posible entrever que la alegoría no fue de uso exclusivo para los escritores Románticos debido a que, como se mencionó en los párrafos anteriores, muchos escritores utilizaban toda clase de recursos literarios para obtener el efecto estético deseado aun cuando no fuera un recurso prototípico de la corriente literaria a la cual se hallaban inscritos.

En sus propuestas literarias, Ignacio Manuel Altamirano e Ignacio Ramírez “El nigromante” comentaban que la misión de un escritor consistía en hacer de sus narraciones recursos didácticos que sirvieran para exponer una ideología y, de ese modo, aleccionar a la población acerca de las problemáticas sociales o ciertas temáticas que en otras circunstancias serían mucho más difíciles de retratar.

No es de extrañar que un recurso como la alegoría estuviera presente en buena parte de la literatura mexicana del siglo XIX ya que este permitía a los escritores exponer, de una forma mucho más sutil, sus ideas sobre las condiciones políticas, económicas y sociales por las que estuviera atravesando el país a través de un romance alegórico.

Aun cuando el Romanticismo hubiera perdido seguidores entre los literatos mexicanos, es comprensible que la alegoría se continuara empleando, ya que esta permitía establecer un símil del amor entre un hombre y una mujer y el maridaje entre la Nación y los ideales políticos para que se diera en nacimiento de una República.

En Hispanoamérica existen unos cuantos ejemplos de lo anterior, como *María de Jorge Isaacs*, *Cecilia Valdés o Loma del Ángel* de Cirilo Villaverde y, más tardíamente, *Doña Bárbara* de Rómulo Gallegos. En dichas novelas, la figura de los amantes ocupa un lugar trascendental dentro de la historia y representan esta idea de unión entre Nación y Política.

Por tanto, es comprensible que un recurso como la alegoría, el cual permitió a los escritores expresar sus ideas de forma poco riesgosa debido a la discreción que esta conllevaba, se mantuviera a lo largo del periodo decimonónico. Además, fue relativamente fácil para los escritores adaptar el recurso de acuerdo a sus necesidades literarias.

Debido a su carácter aleccionador, el uso de la alegoría se mantuvo entre los escritores realistas y costumbristas pues, siguiendo con los preceptos de Ignacio Manuel Altamirano sobre el carácter educativo de la literatura, dicho recurso permitió a estos escritores transmitir una ideología en concreto y la forma de percibir a México.

En el caso de los escritores modernistas y decadentistas no siempre era posible hablar de un maridaje entre la Política y la Nación, con o sin la idea del romance. Sin embargo, debido al espíritu de renovación del Modernismo y del desencanto ante la sociedad de los decadentistas, no puede descartarse la idea de la mujer-Nación, ya que en las musas de estos movimientos estético-literarios los escritores hallaban la encarnación de los valores que deseaban para México, no con un fin nacionalista sino en defensa de los principios que ellos defendían, como la belleza o la desdicha.

Hay amantes dentro de algunas de estas narraciones, sin embargo su misión no es la de mostrar una seducción fértil sino exhibir un punto. La unión de la Nación ya no es con la política sino con el poeta o literato como hombre de artes que desean ver plasmado en México (sus amantes) ciertas actitudes.

Para demostrar el uso recurrente de la alegoría en textos de momentos diferentes dentro de la literatura mexicana del siglo XIX, se analizarán seis narrativas usando el planteamiento de Doris Sommer acerca de la inclusión de estereotipos femeninos como un modo de representar a la nación y, a su vez, a la figura masculina como la encargada de seducir a la patria para orientarla según su conveniencia.

Los personajes a analizar serán La migajita del poema “El romance de la migajita” escrito por Guillermo Prieto, Cecilia de la novela *Los bandidos de Río Frío* de Manuel Payno, La duquesita Job del poema homónimo escrito por Manuel Gutiérrez Nájera, Remedios Vena La rumba de la novela *La rumba* de Ángel de Campo, Cuca Mojarras Fragatita del cuento “Fragatita” de Alberto Leduc y Elena Rivas La salamandra de la novela *La salamandra* de Efrén Rebolledo.

A pesar de que existen otros ejemplos del uso de la alegoría en la literatura mexicana decimonónica, en dichas narraciones es posible apreciar el uso de dicho recurso teniendo como personajes principales ejemplos representativos de los estereotipos femeninos seleccionados: las chinas, las grisetas y las mujeres fatales. Debido a lo anterior, los textos mencionados constituyen un corpus significativo.

En los siguientes dos capítulos se analizarán a los personajes literarios que corresponden con los estereotipos femeninos seleccionados, empezando por las chinas, las cuales se analizarán en el Capítulo II y concluyendo con las grisetas y las mujeres fatales en el Capítulo III.

Capítulo II: Las chinas, musas populares, musas callejeras

En este apartado, como se mencionó al final del primer capítulo, se abordará al estereotipo de las chinas y se dividirá conforme a los personajes literarios seleccionados, en este caso La migajita de *El romance de la migajita* de Guillermo Prieto y Cecilia de *Los bandidos de Río Frío*.

No se analizará únicamente lo referente al modo en que eran representadas estas mujeres, sino que, en concordancia con los planteamientos de Doris Sommer, también se examinará el mensaje alegórico que se buscaba expresar con estos personajes literarios. Por consiguiente, este capítulo constará de dos subapartados donde se analizará de manera individual a cada uno de los personajes seleccionados.

La razón de abordar a este estereotipo femenino se debe ante todo a una cuestión cronológica. En concordancia con el Capítulo I, donde se aborda la evolución de la literatura mexicana desde la primera mitad del siglo XIX hasta desembocar en la época del Porfiriato, se hablará en primera instancia de las chinas debido a la importancia que este estereotipo tuvo durante los primeros años del periodo decimonónico.

En ese sentido, María del Carmen Vázquez en su artículo “La china mexicana, mejor conocida como la china poblana” (2000) comenta que las chinas podían ser definidas como:

[...] un tipo de mestizas mexicanas que protagonizaron una urbana y peculiar forma de intercambio amoroso, que balanceó, junto con el matrimonio y la prostitución, la demanda sexual de los varones. Su presencia física y apogeo se dio entre 1840 y 1855 en la plenitud de los gobiernos criollos, en los que ellas se caracterizaron por tener poco apego a las convenciones impuestas. (124)

En contraposición a los valores puritanos que las élites pretendían imponer al resto de la población, las chinas, como muchos sectores sociales marginados, discrepaban de la moralidad rigurosa y desafiaban las normas al vivir de una forma mucho más libre, tal como comenta Vázquez, y, por tal razón, estas mujeres trascendieron a través de las páginas de los escritores románticos, quienes vieron en las chinas un atisbo de lo que podía representar la mexicanidad.

Las chinas tuvieron un papel trascendental dentro de la literatura mexicana de la primera mitad del siglo XIX, ya que representaban el deseo por una mayor libertad en varios aspectos sociales, un ejemplo de lo anterior lo constituye la china descrita por Guillermo Prieto en sus *Cuadros de costumbres* donde esta hablaba sin pena acerca de su querido y de la fiesta a la que asistirá más tarde en compañía del mismo, además de manifestar una actitud valiente al querer defender a su hombre durante una pelea en una pulquería en lugar de permanecer en un papel pasivo en el desarrollo de la trifulca.

Estas mujeres se caracterizaban, de acuerdo con los trabajos de los cronistas de la época, por su aspecto llamativo y coqueto consistente principalmente en una gran ornamentación, así como el uso de prendas coloridas y reveladoras como las camisolas con escotes.

Asimismo, era propio de las chinas tener una gran libertad, tanto económica como sexual, en comparación con las mujeres pertenecientes a los sectores privilegiados de la sociedad que vivían dentro de unos valores rígidos que privilegiaban la virginidad y la fidelidad femenina. De igual modo, las chinas se caracterizaron por conservar un hogar aseado, además de ser mujeres, en su mayoría, de una personalidad fuerte, valiente y noble.

Guillermo Prieto (1985), por ejemplo, comenta en *Memorias de mis tiempos* que las chinas eran mujeres tan irresistibles y con un aire tan fresco y vivaz que impedía cualquier posible tipo de salvación para los hombres, lo cual indica que las chinas no solo tenían un aspecto atractivo, sino que contaban con un carácter enérgico.

De igual forma, Joaquín García Icazbalceta (1899) explica en su *Vocabulario de mexicanismos* que las chinas eran mujeres que vivían sin servir a nadie y con cierta holgura debido a su esfuerzo personal o gracias a un amante o esposo: “Perteneía a la raza mestiza, y se distinguía generalmente por su aseo, por la belleza de sus formas, que realizaba con un traje pintoresco, harto ligero y provocativo, no menos que por su andar airoso y desenfadado”. (243)

Por otro lado, José María Rivera (2011) menciona, entre otras cosas, el vigor característico de las chinas ya que ellas, desde su perspectiva, no padecieron desmayos, convulsiones de nervios y otras dolencias que este les adjudicaba a las lánguidas mujeres criollas.

Y, por otro lado, alaba el hecho de que las chinas contaban con un atractivo natural en comparación con los apéndices y otros artilugios utilizados por las pavipollas para realzar sus encantos: “No por cierto; porque la *china* es como Dios la hizo, y hasta hoy no se le ha ocurrido *retocar* la obra de sus señores padres, ni enmendarles la plana, ni comprar su belleza a las modistas y peluqueros, ni mucho menos podría decirse que la tez de su cara es una especie de *manufactura* de la *Dulcería francesa*”. (174)

Susana Montero (2002) también hace alusión a la figura de las chinas como otra clase de estereotipo romántico y que se caracterizaban por: “[...] los rasgos de audacia, espontaneidad, alegría, temperamento fuerte, genio vivo, presteza para el trabajo, naturalidad, índole noble, desinterés y lealtad a toda prueba”. (114)

En ese sentido, Montero no solo hace alusión al aspecto físico de las chinas sino que observa en estas mujeres un carácter particular que las distanciaba de la quietud de las mujeres de las clases acomodadas así como de la actitud melancólica de los ángeles del hogar, destinadas a sufrir y esperar.

De igual modo, esta autora comenta que, en este sentido, la importancia de autores como Manuel Payno y Guillermo Prieto es que no se atuvieron al modelo trídico de la representación de la mujer (el ángel del hogar, la heroína y la sabia) precisamente porque su interés estaba en representar a mujeres de otra ubicación social: las de los sectores populares. (93)

Las chinas no desempeñaron una vida hacendosa o productiva por complacer a los varones o por conseguir un marido, sino a favor de su propio bienestar. Se sentían libres del escrutinio de la sociedad criolla de la primera mitad del siglo XIX debido a la independencia que se procuraban a sí mismas al no depender de la opinión pública en comparación con las mujeres de clases más acomodadas.

A pesar de que este estereotipo femenino prácticamente desapareciera hacia la segunda mitad del siglo XIX, es innegable el legado que dejaron en el imaginario popular de México como representación de los valores nacionales: “[...] trascendieron en el imaginario mexicano, y desde entonces están presentes en el estereotipo de la china poblana, que ha llegado a convertirse en un símbolo de identidad, y que, según los dictados oficiales más nacionalistas, representa las gracias y virtudes de la mujer mexicana”. (Vázquez 124)

Desde dicha perspectiva, es posible entender por qué los escritores románticos se interesaron en las chinas, pues no solo fueron sus atributos físicos, su coquetería o su libertad lo que despertó el interés de los hombres de letras. Lo trascendental de escoger a

las chinas se debe al hecho de que estas reunían los valores que los escritores identificaron con el México que ellos deseaban ver construido: valiente, desinteresado y con honor, que no con virtud⁸.

Para demostrar lo anterior, se analizará a los personajes mencionados al inicio del apartado, La migajita y Cecilia, ya que ambas son descritas con los rasgos característicos de estas musas populares que inspiraron a los escritores románticos de la primera mitad del siglo XIX. Sobre ellas se hablará a continuación, empezando con La migajita, la muchacha de trenzas y rebozo de bolita descrita por Guillermo Prieto en su poema.

2.1 La migajita

En *El romance de la migajita*, poema escrito por el poeta liberal Guillermo Prieto, en una estructura predominantemente en octosílabos, y contenida en su poemario *Romancero nacional* (1885), se cuenta la historia del asesinato de La migajita a manos de su amante, El ronco debido a las sospechas que este tiene acerca de la traición de su querida.

En su poema, Guillermo Prieto habla de un nuevo tipo de mujer, una que es del pueblo pero se esmera especialmente en su aspecto, que sale a la calle para ganarse la vida, labrándose su porvenir independiente del seno familiar, era el nacimiento de la china en la literatura mexicana.

Prieto se preocupa ante todo de retratar a La migajita como el prototipo ideal de la china ya que él las considera como representativas de lo verdaderamente mexicano⁹ no solo en su atuendo rico en ornamentos propios de la cultura popular.

⁸ Es necesario recordar que la virtud, entendida como la virginidad femenina, era un valor de la sociedad conservadora y lo que las chinas representaban eran los valores de las clases marginales que pugnaban por manejarse de una forma más libre de acuerdo con lo comentado por María del Carmen Vázquez.

⁹ Lo verdaderamente mexicano sería, precisamente, lo relacionado con la cultura popular mexicana, como la gastronomía típica (las tortillas y los chiles en nogada), los bailes como el fandango, el jarabe etc. Todo aquello que no se consideraba de buen gusto para las clases privilegiadas mexicanas que tendían a imitar, por moda, la cultura europea.

Este poeta observó en la actitud indomable y bravía de las chinas, muy impropia de las que se consideraban a sí mismas como las grandes cortesanas de la época, un atisbo del México auténtico, alejado de las pretensiones de la sociedad criolla pendiente de las modas europeas como señala Vicente Quirarte en el prólogo citado con anterioridad: “En un mundo de machos y canallas, la china es para Prieto la gloria del barrio, la industria que salva a la patria de la perdición anunciada por los léperos, los cócoras y demás esdrújulos”. (151)

No es casualidad que uno de los mejores poemas sobre las chinas sea *El romance de la migajita*, pues la intención de Prieto era reflejar la vida de estas mujeres que ya eran consideradas por muchos escritores como musas callejeras, las musas del pueblo y es por ello que la heroína de su romance es sin duda alguna una china.

Debido a esa fascinación por la vida en las calles, y al incomparable papel que las chinas tuvieron en dicho escenario, Prieto escoge retratar a una de ellas en su poemario, nombrando a su heroína Migajita, tal como señala Vicente Quirarte (2009): “La Migajita es el prototipo de la muchacha liberada [...], admirada por todos, pero fiel a su pareja. No es la cortesana que llenará las páginas de la literatura porfirista, sino la doncella que aparece en las litografías de Nebel, con el cigarro en la mano y el escote que funcionaba-dice Prieto- a modo de termómetro urbano”. (148)

Evidentemente, Prieto se esmera en mostrar en sus versos el aspecto y la indumentaria de La migajita y para ello utiliza el recurso de la enumeración, como si hiciera un inventario de los diversos accesorios y componentes de la indumentaria de la muchacha:

¿Y quién te lo hubiera dicho,

tan preciosa como un ángel,
 con tu rebozo de seda,
 con tus sartas de corales,
 con tus zapatos de raso
 que ibas llenando la calle,
 como guardando tus gracias,
 porque no se redamasen? (Prieto v.v 2)

En el anterior fragmento es posible apreciar en La migajita ese aspecto cuidado que caracterizaba a las chinas como un intento de autoprocursarse estabilidad, debido ante todo a los accesorios que adornaban a la muchacha como los corales, el rebozo de seda y los zapatos de raso que, en conjunto, producían un efecto primoroso en su persona tal como pretendían las chinas al incluir en su vestimenta accesorios tan vistosos que atrajeran la atención a su físico y resaltaran su atractivo natural.

Por otro lado, La migajita tiene cierta libertad económica ya que, aun cuando no se especifica el modo en que consiguió sus enceres, se puede entender que La migajita trabajó duro para conseguir gradualmente sus pertenencias sin ayuda de su familia o de su amante. De este modo, Prieto vuelve a recurrir al recurso de la enumeración para exponer las pertenencias de la muchacha:

[...] vendan mis aretes de oro,
 mis trastes de loza fina,
 mis dos rebozos de seda,
 y el rebozo de bolita;
 vendan mis tumbagas de oro,
 y de coral la soguilla,
 y mis arracadas grandes,
 guarnecidas con perlitas;

vendan la cama de fierro,
y el ropero y las camisas, (Prieto v.v 8)

Al describir todas estas pertenencias, como los aretes de oro, la loza fina y los rebozos de bolita, posible formar una idea de que, si bien no se comenta la clase de trabajo que desempeña la muchacha, La migajita cuenta con un poder adquisitivo propio, capaz de mantenerse a sí misma y adquirir, quizás de manera paulatina, pertenencias que le permitirían vivir de forma confortable en ese afán de tener estabilidad en su vida.

De igual forma, Prieto deja translucir la libertad amorosa de La migajita en el noveno verso pues, si bien en ningún momento se menciona que está casada con El ronco, es evidente que ambos comparten intimidad e incluso existe la posibilidad de que vivieran juntos:

Que si en esta positura
Me puso, lo merecía;
No porque le diera causa,
Pues era suya mi vida". . .(v.v 11)

En la afirmación que hace La migajita acerca de que su vida le pertenecía a El ronco demuestra el amor que siente hacia su querido y prueba, de manera clara, que el nexo entre ambos es de índole sentimental a pesar de que Prieto no hace referencia clara al estado civil de sus personajes, no obstante lo anterior se podría interpretar como signo de que viven juntos, aludiendo a la libertad sexual mencionada.

A pesar de que con este gesto se podría dar la impresión de que La migajita concede demasiada importancia a su amante, debido a que prescinde de un entierro decente para sí

misma con tal de que a su querido le den una sepultura digna, dicho gesto concuerda con la nobleza que caracterizaba a las chinas:

[...] y entierren con lujo a ese hombre
 porque era el bien de mi vida;
 que lo entierren con mi almohada
 con su funda de estopilla,
 que pienso que su cabeza
 con el palo se lastima. (Prieto v.v 9)

En la acción de La migajita aún puede apreciarse algunos de los rasgos de las amantes retratadas en las narraciones del Romanticismo, como el sacrificio por el ser amado sin importar el dolor propio. No obstante, ese gesto no está exento de nobleza, y que, como comentaban los cronistas de la época era un rasgo distintivo de las chinas pues, al renunciar a un entierro decente para que su amante El ronco lo tenga la muchacha demuestra que es capaz de tener un gesto noble y desinteresado, incluso cuando su amante fue el causante de su muerte.

Lo anterior queda especialmente reflejado en el verso: porque era el bien de mi vida;/, ya que a través de esta afirmación La migajita confirma el amor que siente hacia El ronco y lo que este significa para ella.

Aunque es El ronco quien mata a La migajita, el carácter noble de la muchacha hace que lo perdone y, a su vez, renuncia a todas sus posesiones en sus horas finales para que su querido tenga un entierro, acción de la que hay constancia en los versos finales cuando se describe la tumba donde reposan los restos de El ronco y se la compara con la modesta tumba sin cruz y sin adornos de La migajita:

Entre unas cruces de palo
 Nuevas o medio podridas,
 Hay una cruz levantada
 De pulida cantería,
 Y en ella el nombre del Ronco,
 "Arizpe José Marías",
 y el pie, en un montón de tierra,
 medio cubierto de ortigas,
 sin que lo sospeche nadie
 reposa la Migajita, (Prieto v.v 13)

Las acciones que se desarrollan en *El romance de la migajita* coinciden con la idea de representar a México a través de una figura femenina, en este caso La migajita, pues la muchacha encarna todos los valores que Guillermo Prieto, poeta liberal y romántico hasta un punto muy sentimental¹⁰, deseaba para la nueva República tales como la libertad y ante todo la nobleza que él observaba en el México de las clases populares.

Tanto El bronco como La migajita son símbolos del México de las clases humildes, una china y su amante, y en el atentado de que es objeto la muchacha Prieto manifiesta el descontento del pueblo ante un país del que sospechan solo recibirán indiferencia pero en los actos finales de La migajita ella demostrará que, como amante y como representación de la Nación, está dispuesta a renunciar a todo con tal de que su querido (el pueblo) reciba lo mejor aún en circunstancias poco favorecedoras para ella misma.

¹⁰ Guillermo Prieto Pradillo (1818-1897) se distinguió entre sus contemporáneos por tener un carácter dado al sentimentalismo más profundo y al heroísmo más desinteresado, al punto de recibir una bala por defender al presidente Benito Juárez, lanzando la recordada frase: "Los valientes no asesinan", tal como menciona Ignacio Manuel Altamirano en el prólogo del *Romancero Nacional* (1885).

En se sentido, Guillermo Prieto ha elegido plasmar en La migajita, Perla de San Juan, las características que él, en su condición de liberal, desea que formen parte de la República en desarrollo, especialmente lo concerniente a la valentía y la nobleza como las que demuestra la muchacha del rebozo de bolitas.

En su poema Prieto aboga por la idea de que México, como una nación liberal, debe hacer lo mejor en beneficio del pueblo y solamente buscar el beneficio de las clases elitistas que despreciaban a las clases populares, el grueso de la población. Es por ello que Guillermo Prieto expresa en la historia de La migajita la necesidad de una Nación noble e interesada por los problemas de todo su pueblo. De este modo, la historia de La migajita servía de modelo para México, y para el partido liberal, al intentar que se le preste atención a los sectores humildes de la sociedad mexicana.

Ahora bien, si La migajita demuestra tener rasgos que la identifican como una china, otro personaje que se distingue por portar dichas características es el que creó Manuel Payno en su novela *Los bandidos de Río Frío*, Cecilia. De ella se hablará en el siguiente subapartado.

2.2 Cecilia

Los Bandidos de Río Frío es una novela escrita por Manuel Payno que fue publicada por primera vez en entregas de folletín en la ciudad de Barcelona de 1889 a 1891, para ser posteriormente publicada en México en el mismo formato durante los años 1892 a 1893. Uno de los méritos de la novela de Payno consiste en retratar, a través de las vivencias y peripecias de sus personajes, la vida en México durante la primera mitad del siglo XIX de manera amplia debido a las descripciones que el autor hace de los hábitos, costumbres, religión y cultura.

A lo largo de la novela se hace referencia a muchos personajes, y concretamente Manuel Payno retrata a mujeres de diversos sectores sociales de México durante los primeros años posteriores a la Independencia, desde yerbateras, molenderas, mendicantes, hasta mujeres de origen noble, pero sin duda una que se destaca es la china, que en esta novela es representada por Cecilia, una vendedora de frutas del mercado del Volador en la Ciudad de México.

A pesar de que hay otros estereotipos femeninos a lo largo de la historia que se cuenta, la frutera del mercado del Volador se muestra de manera recurrente dentro de *Los bandidos de Río Frío*.

La razón de que este personaje fuera elegido junto a “La migajita” para analizar al estereotipo de las chinas se debe a que, innegablemente, presenta muchas de las características de las chinas descritas al inicio del presente capítulo.

Cecilia es destacable debido a que, conforme avanza la narración en *Los bandidos de Río Frío*, ella cobra un papel importante en los hechos narrados, además de que las situaciones en las que se ve envuelta durante la novela de Payno refuerzan las características propias de las chinas que ostenta este personaje, no solo estéticas sino de carácter.

Desde un inicio, Cecilia es presentada como un ejemplo de china ya que su aspecto no solo es hermoso, sino de un porte imponente debido a los rasgos que la adornan:

Era una mujerona grande, hermosota, de buenos colores, nariz chata, y resuelta; ojo negro y maligno y grandes y abultados pechos que, como si estuviesen inquietos para salir a la calle, se movían dentro de una camisa de tela fina bordada de colores, donde apenas se podía observar una que otra pequeña mancha del jugo de las frutas. Su cuello era un verdadero aparador:

sartas de corales, rosarios de perlas y de plata, listones rojos con medallones de oro y unas grandes arracadas de piedras finas en las orejas (Payno 194)

En el escote del que hace mención Payno, por ejemplo, puede apreciarse un atisbo de la vestimenta característica de las chinas, coqueta debido a lo pronunciado del escote pero al mismo tiempo llena de colorido y vitalidad que en el texto se observa cuando describe no solo el escote sino los bordados coloridos de la camisa.

Por otro lado, al hacer un breve inventario de los collares y demás adornos de su cuello, Payno también revela que, al igual que las chinas, Cecilia sentía una inclinación por llevar una gran cantidad de accesorios hechos con materiales como corales y perlas como los collares descritos, además de las arracadas de piedras finas que lucía Cecilia, ayudando a acentuar aún más su aspecto pintoresco

La vestimenta y los accesorios de los que hace mención Payno al describir a Cecilia formaban una parte importante del atuendo que llegaría a hacer famosas a las chinas como la falda y la camisa bordadas de todo tipo de hilos coloridos, así como todo tipo de accesorios vistosos, casi siempre hechos de oro o perlas, el rebozo de bolitas y las chinelas que brindaban a los pies de estas mujeres un carácter armonioso presente en el tamaño pequeño de los mismos.

Al mismo tiempo, el aspecto majestuoso y vital de la frutera concuerda con ese aire jovial propio de las chinas que llegaron a mencionar los cronistas de la época, como Guillermo Prieto, y que se podía apreciar en el sano rubor arrebolado de las mejillas, el lustroso cabello negro y los ojos negros llenos a la par de candor que de astucia que demostraban el lado vigoroso de la sociedad mexicana de la primera mitad del siglo XIX.

El aspecto característico de las chinas es apreciable no solo en el físico atractivo y robusto de Cecilia sino, como se mencionaba en los buenos colores de los que habla Payno y que, desde hace mucho tiempo, han estado relacionados con una buena salud.

En el texto se hace mención del aspecto primoroso de Cecilia a través los adjetivos usados por el autor para describir a la frutera, empezando por hermosota y haciendo referencia a los pechos de la misma, al mencionarlos como grandes y abultados que proporcionaban una idea del aspecto coqueto de las chinas debido a sus irresistibles atributos físicos.

Por otra parte, otro rasgo característico de las chinas presente en Cecilia es el hecho de autoprocuar su bienestar que, si bien ya se podía apreciar en el aspecto hermoso de la frutera, también se manifiesta en la reinversión de sus ganancias y en el modo de alimentación, los cuales revelan que esta mujer no se conforma con ocupar un segundo lugar en su lista de prioridades:

En vez de disminuir, su capital aumentaba cada día, y mes por mes compraba perlas, diamantes, anillos y rosarios de oro en el Montepío y cambiaba por onzas de oro su plata sobrante; vestía de tela fina, rebozos de Tenancingo de a cien pesos y comía al estilo del pueblo mexicano, pero de lo más sabroso, como que ella misma preparaba su cocina y escogía lo mejor del mercado. (Payno 708)

De este modo, Cecilia demuestra que el dinero que gana lo invierte en favor de su bienestar ya que compra objetos que pueden resultar redituables para su propia economía así como adornos tales como diamantes, anillos y perlas para conservar un aspecto pulcro al mismo tiempo que coqueto. Dichos objetos los compra en el Monte Pío, una casa de

empeño, lo cual da a entender que si bien Cecilia no gana cantidades exorbitantes de dinero, ella sabe invertir su capital en objetos específicos a favor de su bienestar, aun cuando tenga que pagar a plazos en la casa de empeño.

Por otro lado, también se inclinaba a tener una alimentación bastante equilibrada al escoger solo lo mejor para su mesa lo cual rebela un cuidado hacia su persona al demostrar que no está dispuesta a alimentarse con cualquier clase de alimentos.

En concordancia con la independencia económica que caracterizó a las chinas, Cecilia muestra que es capaz de procurarse y cuidar de su abundancia sin requerir la intervención de un hombre ya que ella misma se encarga de ser el nexo entre los comerciantes de tierra caliente que la proveen de fruta para su negocio lo cual puede apreciarse cuando Manuel Payno relata el modo en que Cecilia llegó a construir, gracias a la herencia de su madre, su propio sustento económico:

A Cecilia le tocaron dos trajineras y doscientos pesos en dinero. Como durante la vida de la madre aprendió el oficio, es decir, intervenía en la carga y descarga de las canoas, cobraba los fletes, ajustaba y pagaba a los remeros y hacía frecuentes viajes a México, cuando se encontró sola y huérfana, pues cada cual de sus hermanos tomó su derrotero, se halló en disposición de manejar sus escasos bienes y de mantenerse por sí sola. Vendió una de las trajineras y se quedó con la otra para su servicio; hacía sus viajes a Chalco y las lagunas cuando era necesario y arrendó un buen local en la plaza del Volador. (Payno 203)

Cecilia, al igual que las chinas, se sostiene a sí misma y por sí misma con su negocio en el Mercado del Volador debido a que desde muy joven no necesitó de ningún varón para tener solvencia económica sino que ella misma, a través de sus medios, generó

su propia abundancia pues su madre al morir únicamente le legó una trajinera, pero con ella supo administrarse y generar más capital que pudo utilizar para tener una vida cómoda.

Procuraba tener un aspecto aseado y primoroso tanto en su persona como en su casa, tal como se ha mencionado anteriormente con la forma en la que lucía con garbo los distintos collares que pendían de su cuello o el modo en que ella misma supervisaba e intervenía en la limpieza de su casa de Chalco, no con la intención de atraer pretendientes sino por sentirse bien con ella misma como rebela Payno en las refriegas que se llevaron aquellos que la “cortearon” y lo cual revela, de igual forma, que Cecilia es ante todo una mujer de carácter fuerte:

Cecilia, en tales condiciones de riqueza relativa y de buen parecer, y no vieja, pues no llegaba a los treinta y cinco años, no dejó de tener sus pretendientes, ya maiceros, ya dueños de tendejón o de canoas, ya comerciantes ambulantes de la tierra caliente; pero persuadida de que la solicitaban o por la mala, o por su dinero, con ninguno quiso tener tratos más que de puro comercio, y cuando se propasaban, sabía darles una buena cachetada y echarlos del puesto [...]. (Payno 711)

Cecilia no está dispuesta a conceder su amor al primer hombre que se acerque, espera que su compañero sea un individuo digno de ella por lo que se hace exigente con aquellos que pretenden acceder a sus afectos ya que no es el dinero lo que ella persigue sino un afecto sincero, tal como describe Payno en el momento en que los pretendientes se llegaron a llevar una buena cachetada.

Al mismo tiempo, Cecilia no solo es retratada como una mujer de carácter enérgico, sino que además se muestra como un ser humano de gran nobleza cuando acoge a Juan

como su empleado en su puesto de frutas del Mercado del Volador después de que éste huyera de ser el aprendiz/esclavo de Evaristo el tornero: “De pronto la reina de las frutas lo recibió mal; pero así que Juan le refirió que era huérfano, que su protectora estaba casi muriendo de debilidad y de vejez, y que él se mantenía hacía una semana con legumbres podridas y cáscaras de fruta, se compadeció de él y de pronto le dio un par de tacos de tortilla y unas manzanas”. (Payno 195)

Lo anterior revela otra característica importante de las chinas presente en Cecilia: la nobleza hacia los demás. Esta solía manifestarse con un acto heroico o bien con una acción bastante generosa.

Cuando Juan no hallaba un lugar en el mundo, Cecilia lo acogió de buena fe y le proporcionó cobijo en su puesto de frutas, lo cual revela que ella es capaz de tener acciones de conmiseración hacia sus semejantes, especialmente debido al desconocimiento que ella tenía del pasado de Juan pero que, al conocerlo, no dudó en brindarle ayuda al contratarlo como repartidor en su puesto de frutas donde no solo le brindó un techo en el cual quedarse sino que, además, proporcionó al muchacho alimento, cobijo y, posteriormente, un calor humano que Juan no sentía después de estar al cuidado de su protectora doña Nastasita.

Junto con la nobleza, las chinas eran descritas como mujeres de gran valentía. Lejos de correr a refugiarse del peligro, estas mujeres no sentían miedo de estar justo en el centro mismo de la trifulca o el desastre. En el caso de Cecilia, esto se manifiesta en el enfrentamiento que ésta tiene con Evaristo el tornero, justo en el momento en que él se mete a la casa de la frutera. Cecilia no se deja dominar por su agresor sino que le hace frente:

— ¡Atrevido, indecente, fuera de aquí! ¿Con qué motivo se viene a meter hasta mi recámara? Hoy mismo lo voy a denunciar al Prefecto como ladrón y como un arrastrado. ¡Fuera!

Y como Evaristo no retrocedía, llenó de agua la jícara que tenía en la tina y se la lanzó con fuerza a la cara, dejándolo por un momento atontado y ciego; pero esto redobló el furor y los deseos impuros del bandido, que acercándose, asió de los brazos a Cecilia y con una fuerza hercúlea la levantó de la tina. (Payno 499)

A diferencia de las mujeres que llegaron a conformar el pasado de Evaristo el tornero, las cuales cayeron en las garras del artesano hasta el punto de la muerte (en el caso de su esposa Tules) y del abandono despiadado (en el caso de Casilda), Cecilia no se deja amilantar, a pesar de no estar exenta de cierto sentimiento de terror e inquietud ante la presencia del intruso, lo cual se manifiesta no solo en la amenaza verbal que le dedica a Evaristo sino en el gesto de lanzarle la jícara, arañarle la cara y enterrarle el puño como intentos de noquear al agresor.

Lo anterior demuestra que Cecilia no se dejó arrastrar por el miedo y que, en concordancia con el carácter valiente de las chinas, ella misma intentó dejar inconsciente a Evaristo, a pesar de que posteriormente necesitara ayuda de sus criadas, las Marías, para acabar con el agresor es significativa la actitud que la frutera asumió ante la invasión de su privacidad y ante la cual sus antecesoras no supieron reaccionar, en primera instancia, del mismo modo.

Cecilia, desde un punto de vista alegórico, representa a México como la nación independiente que ya se estaba conformando e integrando al panorama mundial en el momento en que se desarrolla la historia de *Los bandidos de Río Frío*, entre 1810 y 1830.

Del mismo modo que Cecilia por su riqueza y otras virtudes se vio asediada de pretendientes indeseados, de igual modo México estuvo, desde su nacimiento como nación independiente, dividido por varios bandos que deseaban hacerse del poder. Baste recordar el conflicto entre las tropas realistas españolas y el ejército independentista, así como la constante tensión entre liberales y conservadores a lo largo del siglo XIX.

Sin embargo, no hay duda de que quien tenía una gran ventaja sobre los sentimientos de la frutera era el licenciado Crisanto Lamparilla un abogado liberal, pero siguiendo con el análisis alegórico puede apreciarse el anhelo del licenciado Lamparilla (el partido liberal) por desposar a Cecilia (México) a pesar de todas las objeciones que la sociedad pueda tener al respecto:

[...] y sin embargo, yo no soy igual a Cecilia, no me puedo casar con ella, porque al día siguiente mis condiscípulos del Colegio, que ya son jueces, que ya tienen su bufete acreditado, viven en casa sola y mantienen su coche, se burlarían de mí; y Cecilia, aunque la vistiese yo de reina, no sería recibida por esas viejas pretenciosas que los nobles tienen por tías, por madres y por esposas. Si me casara, acabarían mis relaciones, mis amigos, mi carrera, mi fortuna y tendría yo que renunciar a ser regidor, diputado, juez de lo civil, magistrado, senador, y todo. (Payno 456)

En este romance alegórico, la política liberal representada por Lamparilla coquetea y está enamorado del México popular y el más auténtico, representado por Cecilia, sin embargo él siente este amor como un gusto culposo ante la otra cara de México: la conservadora que es representada por las familias respetables de la sociedad, los descendientes de la nobleza colonial que juzgarían su amor como algo de mal gusto, vulgar e inclusive inmoral.

En determinado momento, él piensa en cambiarla para moldearla hasta convertirla en una dama de sociedad, encopetada y elegante con el cuello de encaje hasta el cogote, tal como ocurrió cuando el partido liberal estuvo en el poder e implementó políticas para integrar a México entre las potencias europeas e importar su moda en lo concerniente a las reformas políticas.

No obstante, Lamparilla, al igual que los liberales, cae en la cuenta de que cambiar a Cecilia (México) solamente sería un despropósito debido a que, por más que se esforzara en convertirla en una reina, en modernizarla al modo europeo, solo se perdería su encanto y estaría revistiendo su aspecto con un disfraz en el que no terminaría de encajar y concluye que, con o sin el consentimiento de las buenas conciencias, se desposará con Cecilia.

Lo anterior encaja con la visión que Manuel Payno, perteneciente al partido liberal, tenía de la política que en ese momento se estaba ejerciendo en México, interesada por importar las costumbres europeas y tachar de ordinario todo lo concerniente al México popular, ante lo cual Payno no podía estar en más desacuerdo debido a que él consideraba que lo mejor era no dejar de lado las tradiciones populares a favor de la moda europea solo por considerarse algo de mejor gusto a ojos de la sociedad.

Ante esto, con la actitud del licenciado Lamparilla, Payno exhortaba a la política nacional, y a los liberales en particular, en prestar más atención al México popular, no al de los grandes señores y señoras de la sociedad sino al pueblo, a las grandes mayorías que vivían en condiciones lamentables como los habitantes de las afueras de la Ciudad de México.

No es casualidad que Manuel Payno escogiera a una china para conformar uno de los romances alegóricos más importantes dentro de *Los bandidos de Río Frío* ya que el

aspecto y la actitud de Cecilia encajaba con la idea romántica que este escritor tiene de México: orgulloso, noble, desinteresado e independiente.

Aun cuando Manuel Payno no llega a mencionar en la novela que Cecilia es una china, en los rasgos de este personaje pueden apreciarse las características propias de las chinas tales como la vestimenta, la limpieza, la independencia, la libertad y el carácter enérgico, orgulloso, pero noble.

Las chinas representaron un ideal femenino en la primera mitad del siglo XIX, ya que ellas representaron la vivacidad y la cúspide de la vida dentro de las clases populares mexicanas.

Al contrario de las mujeres Ángel y las lánguidas amantes de los primeros momentos de la Literatura mexicana decimonónica, las chinas supieron plasmar a través de su atuendo, su diligencia y su carácter indómito la libertad, independencia y abundancia que los escritores románticos buscaban para expresar sus anhelos liberales.

Sin embargo, con la llegada del orden y el progreso tecnológico, las condiciones sociales cambiarían en México como resultado de los sucesos acaecidos durante la segunda mitad del siglo, tales como la adopción del Positivismo como política cultural, la modernización inminente del país y su considerable apertura hacia la cultura de otros países, especialmente la europea.

Particularmente, la cultura francesa sería adoptada y tendría una buena acogida dentro de la sociedad mexicana decimonónica al observar en Francia, y su deslumbrante capital, el símbolo por antonomasia de la ciudad moderna, progresista y refinada que en ese momento era un objetivo a alcanzar.

El cosmopolitismo y el creciente fervor por la cultura francesa, dieron como resultado el surgimiento de nuevos estereotipos femeninos alejados de las chinas y el

sentimiento romántico de una identidad nacional, acercándose, por el contrario, a la modernización del país desde una perspectiva más europea, por un lado las grisetas con su deseo por una vida elegante y llena de refinamiento, y por el otro las mujeres fatales con toda su devastadora belleza. Sobre estos personajes se hablará en el siguiente capítulo para explicar detalladamente el surgimiento de estas nuevas inspiraciones para los escritores.

Capítulo III: De grisetas y mujeres fatales

En el capítulo anterior se analizó a La migajita y a Cecilia como representantes del estereotipo de las chinas, las musas populares que no necesitaron pertenecer a la clase social dominante para demostrar no solo belleza sino fuerza de carácter y nobleza.

Sin embargo, en este capítulo se analizará a los personajes seleccionados para representar los estereotipos femeninos de las grisetas y las mujeres fatales quienes serían las encargadas de continuar la labor de las chinas, ser la inspiración de nuevos relatos. Siguiendo la metodología establecida con anterioridad en el segundo capítulo, la cual consistirá en establecer no solo las características físicas o de carácter de La duquesita Job, Remedios Vena, Cuca Mojarras o Elena Rivas sino exponer, además, la importancia de la alegoría dentro de las historias de dichos personajes, empezando por las grisetas de quienes se hablará en el siguiente subapartado

La finalidad de lo anterior consistirá en mostrar los estereotipos femeninos decimonónicos creados a partir de la ruptura de los escritores modernistas y decadentistas con el nacionalismo de la corriente romántica, al mismo tiempo que se expondrá el deseo de renovación en las temáticas de la literatura mexicana por parte de los integrantes de dichas corrientes literarias como se comentaba en el Capítulo I.

3.1 El glamour europeo en México: grisetas, aprendizas de costureras

En Europa, particularmente en Francia, las grisetas despertaron el interés tanto de los literatos como de los cronistas de la época. Gracias a la novela *Ferragus* (1833) de Honorato de Balzac¹¹, a *Escenas de la vida bohemia* (1851) de Henri Murger y al relato

¹¹ Ida Gruget, uno de los personajes de la novela de Balzac, presenta las características de las grisetas o *grisettes*, ella se presenta a sí misma como costurera en corsés, utilizando al final la distintiva frase: “para servirle, porque hago mucho por los caballeros”.

Mimi Pinsón (1845) de Alfred de Musset fue posible conocer los menesteres de las aprendizas de costureras.

La influencia de Francia, y París, sobre el resto del mundo se dejó entrever en la fascinación que en diversos países generó la cultura gala, especialmente aquello que guardaba relación con la vida bohemia, los artistas y las grisetas. Hispanoamérica no fue la excepción de este fervor por lo francés.

En España, por ejemplo, se adoptó el término “costurerilla” para designar a las grisetas, no obstante en América Latina se optó por castellanizar el término *grisette* a griseta, el cual tuvo buena acogida en las sociedades hispanoamericanas.

De ese modo, las grisetas pasaron a formar parte de las crónicas de la vida diaria en las grandes urbes. En México destaca el trabajo de Hilarión Frías y Soto, quien hace alusión al papel de las aprendizas de costureras en la sociedad mexicana en el libro *Los mexicanos pintados por sí mismos. Tipos y costumbres nacionales* (1855).

Las grisetas, nombre que la clase acomodada mexicana¹² les asignó a las aprendizas de costureras. Se distinguían por ser económicas, trabajadoras, originales, bulliciosas y por poseer un carácter vivaz y alegre de acuerdo con lo comentado por Frías y Soto.

Este autor concuerda en afirmar que las grisetas tienen su origen en Francia, a final de cuentas el término nace en las calles de París, pero que, debido a la influencia de la cultura francesa, estas proliferaron en México y, al mismo tiempo, Frías y Soto comenta como una característica distintiva de estas mujeres un profundo anhelo por una vida elegante:

¹² De acuerdo con Hilarión Frías y Soto, el término “grisetas” solo se ocupó en los círculos sociales privilegiados, los aristócratas de cierto tono, mientras que los mexicanos de los pies a la cabeza, siempre puristas con el lenguaje, las llamaban costureras y este es el nombre con el que él las designa.

Rodeada de esos objetos de lujo que hinchan de deseos el corazón de las hijas de Eva, muy pronto comienza a envidiarlos. No porque crea poder llegar una vez a esa altura, sino porque aprende a conocer que un adorno hace regular a la fea, y a la bonita la hace aparecer linda: sabe que la cara es para la mujer su padrón más o menos engañoso y alucinador de su vanidad, que la figura es un frontispicio sin el cual nada vale la finca, por consiguiente es indispensable pintarlo y retocarlo. (102)

Al estar rodeadas por el lujo se sentían, en cierto modo, fuera de los círculos marginales, a pesar de que difícilmente podían salir de la vida modesta que llevaban dentro del taller de confección. Aun con estas limitantes, las grisetas no dejaban de tener un aspecto arreglado, sobrio pero aun así elegante debido a que no les eran desconocidos los diversos usos de accesorios y afeites con los cuales realzar su belleza debido al carácter de su profesión.

En este sentido, Frías y Soto no deja de lado que, a pesar de estar encargadas de arduas labores, las grisetas no pierden ocasión para lucir su viveza tal como deja ver este autor al describir los múltiples compromisos y ocupaciones que las grisetas tienen en su tiempo de ocio, afuera de su vida en el taller:

La noche es para el descanso, menos para la costurera. Si no reúne a sus amigas con quienes ensaya *polka*, *mazurka* y *scotish* con cuatro o cinco jóvenes no menos torneros que ellas, si no pasa su primera noche en tertulia, arregla su ropa de *diario* o previene y dispone la que le servirá para el próximo paseo que será en canoa a Santa Anita, al teatro Oriente o de Nuevo México el domingo en la tarde, o a una *rifa de compadres*, o al desposorio de alguna compañera [...]. (105)

De igual modo, este autor hace mención del aspecto coqueto que las grisetas buscaban lucir a toda costa, aun cuando estuvieran en horas de trabajo:

Envuelta en tan risueñas ideas, ondulan a la par de sus deseos los anchos y airosos holanes de su bata color de rosa: entre las dos curvas de su rebozo de seda azul tornasol, sale el óvalo de su rostro acabado y correcto. Llega a una esquina y al brincar un charco y deja ver un par de bellezas: un pie perfectamente calzado en un botín de paño verde, y la mano con que alza su vestido, mano blanca, chica torneada, luciendo en ella tres anillos de ágata, y en el dedo medio un dedal de plata, ese distintivo de su profesión. (107)

Cabe resaltar que, en su papel de estar dedicadas a la costura, las grisetas se encargaban de confeccionar y coser todos los aditamentos necesarios de la indumentaria femenina, desde las medias hasta los corpiños, la ropa interior, el polizón (cada vez más chato conforme avanzaba el siglo XIX) y la falda. Se configuraba de ese modo un universo donde el eje central lo constituían las mujeres, un espacio dedicado exclusivamente para los temas relacionados con la feminidad y que, en algunas ocasiones, dejaba traslucir elegancia y sensualidad a partes iguales, especialmente en lo concerniente a las prendas íntimas femeninas.

Un referente, en lo concerniente a la llegada de las grisetas a las páginas de los escritores mexicanos, lo constituye el poema de *La duquesita Job* ya que su protagonista no solo corresponde con las características de estas alegres y trabajadoras muchachas sino que marca una diferencia en la concepción de la belleza que, en este caso, venía desde Francia y su idea del refinamiento.

3.1.1 La duquesa Job

El poema modernista *La duquesita Job*, escrito y dado a conocer por Manuel Gutiérrez Nájera en 1884 y el cual está contenido en *Obras de Gutiérrez Nájera, Poemas* (1896), hace mucho más que describir a una aprendiz de costurera, una griseta, ya que a lo largo de sus versos, Nájera va desgranando el quehacer diario de una sociedad mexicana que, si bien no pertenece a las clases privilegiadas, aspira a un estilo de vida refinado¹³ que lo separe del resto del vulgo, y que en el poema son representadas por su musa, la duquesa Job.

Cuando Manuel Gutiérrez Nájera habla de la “duquesa” Job no está haciendo alusión precisamente a una aristócrata, por el contrario está hablando de una mujer que perteneció a la incipiente clase trabajadora que empezó a surgir en México en torno de las grandes ciudades durante la segunda mitad del siglo XIX y a la cual también se integrarían muchas mujeres, especialmente en el rubro relacionado de corte y confección: las grisetas.

La duquesita Job recibe el sobrenombre debido, principalmente, a que en un afán de integrarse a la modernidad y a la vida cosmopolita, Gutiérrez Nájera uso, entre otros sobrenombres, el de duque Job. Al hablar de una griseta, presumiblemente inspirada en una querida del poeta, es normal que éste deseara revestir a su heroína del aire de cosmopolitismo que un título nobiliario otorga.

La “duquesa” Job de Gutiérrez Nájera se presenta como una mujer independiente, que trabaja para ganarse la vida, evidentemente no pertenece a una clase social acomodada sino que tiene que buscar su propio sustento económico, pero de una forma más glamurosa ya que es una griseta, ayudante de una modista:

¹³ Aun cuando se daba la imagen de ostentación, el dinero no era un factor primordial para este sector de la sociedad, el de los trabajadores de productos de lujo.

Mi duquesita, la que me adora,
 no tiene humos de gran señora:
 es la griseta de Paul de Kock.
 No baila Boston, y desconoce
 de las carreras el alto goce
 y los placeres del five o'clock. (Gutiérrez v.v 3)

Al hablar de Paul de Kock¹⁴ se hace referencia al entonces famoso escritor y dramaturgo francés que habló por primera vez de las grisetas en sus novelas haciendo referencia a ellas con el término *grisettes*.

De igual forma, a la duquesita le son ajenas las diversiones de la burguesía mexicana, empeñada en enaltecer las costumbres europeas como las carreras de caballos, los bailes en el Jocky Club (salón de baile muy popular en la Ciudad de México durante el porfiriato) con los pasos de moda traídos de Estados Unidos (de ahí el nombre de Boston Waltz) así como la adopción de la hora del té, siempre a las cinco en punto (five o'clock).

Una vez más, en su deseo de dar esa imagen de ciudadano del mundo tan de moda durante la segunda mitad del siglo XIX, Gutiérrez Nájera utiliza términos en inglés y francés para dotar a su poema de un aire exótico al describir costumbres europeas que se estaban adoptando en la Ciudad de México.

En lugar de recurrir a un término equivalente en la lengua castellana, el poeta opta por usar la palabra en el idioma original como *five o'clock* para que el efecto de cosmopolitismo sea más eficaz.

¹⁴ Especialmente en su novela *Zizine* (1837), Paul de Kock escribe de manera detallada un retrato de la sociedad parisiense de las clases populares, razón por la cual gozaría de tanta fama y reconocimiento, de acuerdo con lo establecido por Susan Waller en su libro *The Invention of the Model* (2006).

A pesar de carecer de acceso a todos esos placeres propios de la élite, la duquesita no se considera a sí misma como una desarrapada pues con su estilo coqueto y sobrio sabe que puede tener una vida muy cómoda e incluso glamurosa.

Sin olvidar nunca sus deberes como ser la encargada de cocer y zurcir los diseños más exclusivos de la moda decimonónica recién traída de París, así como gozar de la vida bohemia y otras actividades recreativas que la mantenían un paso delante de otro tipo de obreras de la época como las maestras o las empleadas de comercio (Ramos 27).

Con su poema, Gutiérrez Nájera pretendía mostrar a las nuevas heroínas de la literatura mexicana y con ello, marcar un punto de ruptura con el Nacionalismo de los escritores románticos de la primera mitad del siglo XIX.

A diferencia de las chinas, la duquesita Job es presentada con un aspecto mucho menos recargados, con un mínimo de accesorios y, en general, más recatados. Inclusive en los primeros versos, Gutiérrez Nájera establece una línea divisoria entre las chinas y las grisetas:

No es la condesa de Villasana
 caricatura, ni la poblana
 de enagua roja, que Prieto amó, (Gutiérrez v.v 2)

De este modo, se puede ver que a la duquesita Job es representada de una forma más coqueta desde un estilo europeo ya que el rebose de bolitas y las trenzas propios de las chinas dan paso a un modo más “sobrio”, aunque la sensualidad no es dejada de lado en ningún momento:

No tiene alhajas mi duquesita,
 pero es tan guapa, y es tan bonita,
 y tiene un perro tan v'lan, tan pschutt;
 de tal manera trasciende a Francia,
 que no la igualan en elegancia
 ni las clientes de Hélele Kossut. (Gutiérrez v.v 6)

La duquesita Job exhibe, pues, un aire de sofisticación que la vuelven irresistiblemente encantadora, lo cual se ve reflejado en los adjetivos que usa Gutiérrez Nájera para describir al perro de la duquesa, *v'lan* y *pschutt*, y que en los años ochenta del siglo XIX eran muy usados en Francia para referirse a un objeto o persona muy elegante, *chic*.

De igual forma, al hacer referencia a Helene Kossut, una modista muy aclamada entre las mujeres de la clase alta en México y cuyos modelos exclusivos eran lucidos por la clientela más selecta durante los bailes en el Jockey Club y los paseos en la Alameda, se muestra que, evidentemente, una griseta sería incapaz de comprar uno de los diseños de la exclusiva modista.

No obstante, Gutiérrez Nájera da a entender que, a pesar de no poseer un presupuesto holgado para un vestuario de ensueño, la duquesita fue capaz de lucir aún más encantadora y elegante al comentar que incluso trasciende a Francia en lo concerniente a un aspecto envidiable.

Otro elemento característico de las grisetas lo constituía un carácter alegre y coqueto, acrecentado por los complementos en el atuendo y una actitud de seguridad al caminar, los cuales enumera Gutiérrez Nájera en la descripción de su Duquesita y el resto de sus gracias:

¡Cómo resuena su taconeo
 en las baldosas! ¡Con qué meneo
 luce su talle de tentación!
 ¡Con qué airecito de aristocracia
 mira a los hombres, y con qué gracia
 frunce los labios ¡Mimí Pinsón! (Gutiérrez v.v 8)

En la descripción del taconeo y la cadencia de su andar, el poeta exhibe ese aire de gracia característico de las grisetas en su Duquesa.

Al mencionar a Mimi Pinsón, Gutiérrez Nájera hace alusión a la protagonista del cuento homónima escrita por Alfred de Musset en 1845, cuya protagonista es una *grisette*, y al comparar a su Duquesa con esta mujer, alude al hecho de que su belleza es tan etérea como la de la heroína de Musset, teniendo en cuenta su condición como griseta¹⁵.

Otro rasgo distintivo lo constituye la vestimenta característica de las aprendizas de costureras: el vestido pulcro, siempre de colores sobrios¹⁶, y especialmente el calzado, diseñado para conseguir que el pie tuviera un aspecto pequeño, considerado estético para la época decimonónica:

La breve cofia de blanco encaje
 cubre sus rizos, el limpio traje
 aguarda encima del canapé.
 Altas, lustrosas y pequeñitas,

¹⁵ Alfred Musset menciona, al introducir a su heroína, que Mimí Pinson no es una mujer bonita. No obstante, apunta que ella es una linda griseta: “Pero si una griseta se encubre con un gran sombrero, un cuello de terciopelo y un vestido de Palmira, nunca está obligada a parecer hermosa; todo lo contrario, es muy probable que tenga el aire de un maniquí [...]. (Musset 4)

¹⁶ De acuerdo con Hanna Machin (2000) el término *grisette*, utilizado para designar a las aprendizas de costureras, tiene su origen en el tipo de tela utilizado desde el siglo XVII por estas mujeres para la confección de sus vestidos de trabajo: una tela muy barata de color gris.

sus puntas muestran las dos botitas,
abandonadas del catre al pie, (Gutiérrez v.v 15)

Como puede apreciarse, especialmente en los adjetivos utilizados por Gutiérrez Nájera para describir el calzado de su duquesa (botas altas, lustrosas y pequeñitas), la heroína del poeta busca emular un aspecto sofisticado, pulcro y elegante que las grisetas deseaban recrear aun cuando no contaran con los amplios recursos con los que contaban las clientas de las *boutiques* para las que trabajaban.

Como se mencionó al inicio del capítulo, las grisetas vivían rodeadas del glamour de la moda importada de Francia y, como afirmaba Hilarión Frías y Soto, deseaban acceder a él, no obstante, no era una prioridad para ellas llegar a tener una vida elegante estableciendo relaciones íntimas con hombres de clases acomodadas; las grisetas anhelaban tener una vida cómoda a través de sus propios medios.

Después, ligera, del lecho brinca,
¡oh quién la viera cuando se hinca
blanca y esbelta sobre el colchón!
¿Qué valen junto de tanta gracia
las niñas ricas, la aristocracia,
ni mis amigas del cotillón? (Gutiérrez v.v 16)

En este verso, es posible ver, de manera sutil, la libertad sexual de la que gozaban las grisetas, ya que es evidente que el poeta hace alusión al momento en que su Duquesa yace en el lecho después de haber compartido la noche con él e incluso llega a alabar la belleza así como el carácter libre de su amada cuando menciona el lecho que han compartido.

En comparación con las mujeres pertenecientes a clases sociales privilegiadas la Duquesa cuenta con mayor libertad para practicar y disfrutar de la sexualidad ya que las mujeres de mayor estatus social y económico, como se ha mencionado desde el capítulo anterior, se caracterizaban por tener una moralidad conservadora donde el sexo extraconyugal estaba prohibido (sobre todo para las mujeres) y el placer femenino era completamente desconocido.

Gutiérrez Nájera revela esta falta de alegría al mencionar en su poema a las niñas ricas, la aristocracia y sus amigas del cotillón (reuniones para hablar de los chismes y escándalos de la sociedad), las cuales podían tener grandes recursos económico, pero carecían de la espontaneidad y vivacidad de su Duquesa al llevar una vida que no fuera regida por el qué dirán.

Por otro lado, Gutiérrez Nájera también hace alusión a la vida cómoda que deseaban tener las grisetas, lo cual se ve plasmado en el recorrido que lleva a cabo la Duquesa Job después de levantarse de la cama:

Toco; se viste; me abre; almorzamos;
 con apetito los dos tomamos
 un par de huevos y un buen *beefsteak*,
 media botella de rico vino,
 y en coche, juntos, vamos camino
 del pintoresco Chapultepec. (Gutiérrez v.v 17)

La comodidad anhelada se ve representada tanto en el desayuno consistente en huevos y un filete de res (*beefsteak*) como en el paseo que la Duquesa realiza con su querido en Chapultepec. Si bien estas comodidades dieran la apariencia de lucir más sencillos en comparación con los lujos de las clases acomodadas, la Duquesita Job se siente

satisfecha de haberlos conseguido con su trabajo y, ante todo, plantean la idea del cosmopolitismo del cual deseaban ser parte las aprendizas de costureras.

De igual manera, puede apreciarse que, a pesar del carácter alegre y desenfadado que atribuían a las grisetas los cronistas de la época como Hilarión Frías y Soto, la Duquesa Job es una mujer capaz de hacer frente a aquellos que lleguen a tener un comportamiento impropio hacia su persona:

Si alguien la alcanza, si la requiebra,
 ella, ligera como una cebra,
 sigue camino del almacén;
 pero, ¡ay del tuno si alarga el brazo!
 ¡Nadie se salva del sombrillazo
 que le descarga sobre la sien! (Gutiérrez v.v 9)

La Duquesa no necesita que la defiendan una tercera persona, ella es capaz de utilizar elementos que estén a su alcance, en este caso una sombrilla, para defenderse de los que considera unos atrevidos pues, si bien las grisetas se caracterizaron por practicar la libertad sexual como resultado de la vida bohemia, eran ellas quienes decidían cuando y con quien.

Con las referencias planteadas, Gutiérrez Nájera explica que la Duquesa Job es una mujer sencilla, trabajadora, pero que en su forma de ser y mostrarse al mundo da la imagen de refinamiento concordante con la entrada de las costumbres europeas a México y que detonarían un deseo en las mujeres por mostrar elegancia y sofisticación a través de un aspecto sobrio pero de igual forma coqueto debido a los adornos que utilizaban.

La elección de una griseta como protagonista del poema se debe al hecho de que, al igual que muchos otros escritores modernistas, Gutiérrez Nájera era un enamorado de la belleza, y en sus poemas deseaba exponer que era expandir el horizonte y buscar en el

abanico que ofrecía el mundo entero, siempre pensando de manera cosmopolita, por lo cual las grisetitas representaban un nuevo modelo de belleza, traído desde Francia.

Teniendo eso en cuenta, es fácil entender el hecho de que una grisetita sea la protagonista de uno de los poemas modernistas mexicanos más importantes y representativos. El aire de sofisticación y el anhelo por la vida cómoda y bohemia era un símbolo de los aires de cambio que México experimentaba en la segunda mitad del siglo XIX debido, a su vez, al deseo de Gutiérrez Nájera de mostrar su visión de México.

La Duquesita Job, como una representación de México, se muestra de manera vivaz, alegre, abierta al cambio, ya no se trata de buscar el nacionalismo sino la belleza y en la actitud que La Duquesa asume ante las situaciones que se le presentan en el poema es posible apreciar ese deseo por llevar al México de finales del siglo XIX hacia el cosmopolitismo.

En la vida cotidiana de La Duquesa es posible ver esos cambios que se deseaban para México ya que la protagonista de este poema no solo muestra apertura sino también un gran deseo de libertad como una Nación progresista, cosmopolita y moderna como los modelos de la época.

De igual modo, la figura del amante tampoco es dejada de lado pues Gutiérrez Nájera, representándose a través de la figura del duque Job dentro del poema, plasma su deseo de que México (la Duquesa) esté relacionada íntimamente con los poetas y la vida artística en general en su apertura hacia la vida cosmopolita, hacia los cambios que conlleva la modernidad.

No obstante, la alegría parisiense y el glamour como estilo de vida no estarían hechas para todos ya que a veces por más anhelo que se tuviera por experimentarlos no

sería posible alcanzarlas, tal como le ocurrió a otra griseta en ciernes, Remedios Vena La rumba y sobre la que se hablará en el siguiente apartado.

3.1.2 Remedios Vena La rumba

Ángel de Campo, Ángel de Campo, en su novela por entregas *La rumba* (1890-1891), dota a su personaje principal, Remedios Vena alias “La rumba”, de características propias de una griseta.

La razón de escoger al personaje creado por Ángel de Campo no tiene que ver únicamente con el hecho de que el ferviente deseo de Remedios por ser una griseta haga evidentes las características con las que con urgencia desea estar investida o que en sus acciones claramente se vea un mensaje alegórico, también influye en gran medida que “La rumba” no muestra solo el lado edulcorado de la vida de las grisetas sino que llega a mostrar la otra cara de la moneda, lo cual solo hace más amplio el panorama sobre la vida de estas mujeres.

Destaca, por ejemplo, el deseo de Remedios de abandonar su pueblo para volverse aprendiz de costurera en la boutique de Madame Gogol: “Aquel lujo que desbordaba de los escaparates, aquel mundo alegre que reía en el arroyo, aquellos coches que hundían el adoquinado, la atmósfera de riqueza de las grandes calles había hecho nacer en su alma no el lirio puro en cuyo cáliz blanco duerme la dulce quimera de la virgen, sino una flor deslumbrante pero venenosa [...]”. (Campo 19)

Puede apreciarse claramente el anhelo de Remedios por ejercer un oficio que no solo le reporte ingresos sino que, además, la dote con un aire de lujo y glamour.

Por otro lado, Remedios también aspira a salir de la Rumba en todos los aspectos. No desea relacionarse con nadie, especialmente con don Mauricio, el azafrando, a quien

ella desprecia por considerarlo anticuado en comparación con el *barcelonette* Cornichón debido a que este último encaja con su deseo de una vida lujosa y sofisticada, casi parisiense: “Y estremecida agregaba: "Si no he de pasar de una cualquiera, prefiero mil veces a Cornichón." ¿Qué le importaba lo que dijeran? Y sobre todo, que en vistiendo bien y gastando mucho, nadie habla”. (Campo 18)

Remedios demuestra con su pensamiento que está dispuesta a todo con tal conseguir que su sueño de tener una vida llena de excéntricos lujos se cumpla. La decisión de Remedios poco tiene que ver con una cuestión moral pues tiene un sustento mucho más fuerte en sus deseos y anhelos, los cuales se ven aparentemente cumplidos cuando se muda a vivir con el *barcelonette* a un cuarto en la Ciudad de México.

No obstante, Remedios no encaja en el mundo al que aspira pertenecer ya que su aspecto, en comparación con sus aires de diosa guerrera cuando trabajaba en la herrería, ofrecen un cuadro ridículo y hasta grotesco a ojos de la sociedad, y ella misma se siente vistiendo un disfraz en lugar de estar cómoda en su piel: “El modesto peinado de costurera le daba un aire gracioso; el fleco sobre los ojos, los rizos, verdaderas patillas, que se enrollaban en sus sienes, el polvo de arroz, hacía que la confundieran con una ‘de esas’”. (Campo 38)

El aspecto grotesco de Remedios se ve reflejado en el modo poco halagador para su fisonomía en que ella porta aquellos elementos que en su momento pensó que le aportarían el aspecto gracioso y refinado característico de las grisetas, tales como el peinado, la vestimenta y los afeites pero que, muy por el contrario, solo hacen que se sienta incomoda y hasta vulgar al punto de sentirse como una prostituta.

Al principio de la novela, Remedios ostenta ese deseo de refinamiento que el trabajo de aprendiz de costurera conlleva ya que anhela un modo de vida alejado de los rudimentos

propios del día a día de su pueblo y de los trabajos que le son impuestos en el oficio de la herrería que, a su criterio, la alejan de alcanzar una feminidad elegante, misma que contrasta de forma exagerada con su fisonomía ante lo cual solo encuentra frustración.

Sin embargo, ella demuestra que no se trata de una vida edulcorada cuando se describe que su aire de supuesto glamour resulta sumamente cuestionable al resultar, en su opinión, chocante e incluso vulgar.

Además, Remedios se expresa con amargura ante los trabajos del taller pues nunca imaginó que el trabajo en el mismo fuera a ser tan arduo, lo cual disgusta a Madame Gogol, su patrona: “[...] la costurera se distraía a menudo y era preciso llamarla al orden cuando se sublevaba su orgullo, impropio en una obrera”. (Campo 124)

Puede verse, pues, que el mundo fantasioso que se creó Remedios contrasta enormemente con la realidad de que, por más elegancia y refinamiento que quisieran ostentar, las grisetas al fin y al cabo eran simples obreras.

Ahora bien, Remedios Vena, en la novela representaba la encarnación de México como una República joven que se hallaba en relativa paz, joven e inexperta, indecisa ante el rumbo que debía tomar, atractiva para otras muchas naciones.

Por otra parte, Cornichón, en su condición de *barcelonette*, representaba a la nación y la moda francesa que en el momento en que Ángel de Campo escribió la novela se hallaba en su momento de mayor influencia sobre México y gran parte de las naciones que deseaban formar parte del progreso industrial.

De igual forma, don Mauricio representa a España. A pesar de que en la novela se llega a comentar que no es de edad madura, se da la impresión de que es mucho mayor de lo que realmente es debido a que Remedios lo considera anticuado, de un aire rancio en comparación con el *barcelonette*.

Remedios siente una antipatía hacia don Mauricio ya que se niega a estar al lado del azafranado al considerar que este no se acerca al refinamiento que ella anhela:

¿Qué la esperaba? La casarían con don Mauricio el tendero, aquel azafranado antipático a quien le hacía desaire tras desaire, que la tenía hasta el copete con su piloncillo, sus almendras de los domingos y sus pasas de todos los días. Olía a queso, le revolvía el estómago su camisa de cuadritos que sólo se cambiaba la Semana Santa y los días de San Juan y Señor Santiago. ¡Ah, el brusco, el pecoso tendero! ¡Nunca! (Campo 18)

De este modo, el autor plasma en la relación entre estos personajes el olvido de México (Remedios) hacia el modelo español (don Mauricio) al considerarlo como algo anticuado, poco refinado y carente de glamour en comparación con la moda francesa que gozó de gran popularidad a finales del siglo XIX y, especialmente, durante la época del gobierno de Porfirio Díaz.

Por otro lado, en el romance que Remedios mantiene con Cornichón, Ángel de Campo lanza una crítica velada ante la predilección que la sociedad y el gobierno de México sentían hacia Francia pues, en la vida de privaciones que Remedios padece al lado de Cornichón y en el aspecto ridículo grotesco que ostenta La rumba al querer ser una griseta al estilo parisino, se da a entender que, a pesar de todos los esfuerzos hechos, México (Remedios) jamás podría igualar o imitar ni la moda ni las políticas de Francia (Cornichón) para estar a su altura.

Lo anterior solo queda de manifiesto en el momento en que Remedios asesina a Cornichón, o eso se da a entender, momento en el que los amantes, y las naciones, rompen relaciones y ella es llevada a la cárcel de Belén: “Veía a Cornichón derribado en el piso,

trabado, lívido, con los ojos en blanco, la camisa enrojecida y las manos crispadas, y entonces temblaba, estaba a punto de escaparse un grito de sus labios, creía soñar, volvía los ojos en torno y se encontraba con mil pupilas fijas en ella: el juez, los defensores; los gendarmes...” (Campo 121)

Finalmente, es don Mauricio (España) quien finalmente intercede ante la defensa en el juicio para que Remedios salga del presidio, con lo cual el autor insinúa que México, en lugar de querer imitar a Francia, debería mostrar más interés por España ya que, con las acciones del tendero hacia Remedios, se da a entender que es el único modelo posible dentro de los países europeos para México debido, además, a la relación previa entre las dos naciones.

Como es posible observar, las grisetas se distinguían por ser la alegría en la creciente industria de la moda femenina cuyos parámetros y tendencias eran exportados de la elegancia parisina que reinó durante buena parte del periodo Porfirista, obsesionado por traer a México todo tipo de elementos de la vida europea y, particularmente, la implementación de la cultura francesa al considerar a Francia y su capital como el gran símbolo de progreso y refinamiento en la civilización humana.

Las grisetas, en oposición a las chinas representaron el cambio de mentalidad en la sociedad mexicana. Ya no se estaba hablando de la chica de las periferias sino aquella perteneciente a la vida industrial, aquella que buscaba ganarse un sustento para alcanzar una existencia llena de lujos.

Más sobria en su forma de ser y comportarse, es indudable que, ante todo, las grisetas fueron la encarnación de un anhelo de cosmopolitismo y *glamour*.

Sin embargo, los tiempos de cambios se llegarían a tornar raros y decadentes en la última etapa del siglo XIX, y esto se vio reflejado con la aparición de un nuevo grupo

literario: los decadentistas. Ellos dejaban de lado la idea de las musas del pueblo y las grisetas, en cambio estaban fascinados con toda clase de elementos insólitos, raros, así como con un tipo de mujer peligrosa, indómita, pero no por ello menos atractiva y deseable: las mujeres fatales. Sobre ellas se comentará en el siguiente apartado.

3.2 Las musas decadentes: mujeres fatales

A finales del siglo XIX, los decadentistas también representaron otro estereotipo femenino en sus obras literarias: la mujer fatal.

El miedo hacia la figura femenina ha sido un factor en común en diversas civilizaciones de la antigüedad, relacionándola con las diosas-madres, aunque también se la asoció con la tierra, como fuente de vida, pero, al mismo tiempo, como el hogar de los difuntos, tal como comenta Jean Delumeau en su libro *El miedo en Occidente* (1989)

Debido a ese carácter ambiguo, la mujer constituyó un peligro para el sexo masculino, al hacer referencia al carácter animal que se le otorgaba a las féminas: “En el inconsciente del hombre, la mujer suscita la inquietud, no sólo porque ella es el juez de su sexualidad, sino porque él la imagina insaciable, comparable al fuego que hay que alimentar sin cesar, devoradora como la mantis religiosa”. (Delumeau 313)

Por tal motivo, la mujer, como ente fatal y/o demoniaco, como un placer funesto, siempre tuvo un lugar en el arte y la literatura universal. No obstante, los escritores modernistas y decadentistas de finales del siglo XIX sintieron una fascinación por esta fémina peligrosa, artificial, una amante estéril, tal como comenta Marisela Rodríguez en su libro *Julio Ruelas. Una obra al límite del hastío*. (1997) acerca del gusto de los poetas y narradores decadentes sobre todo aquello que se alejara de las buenas costumbres y la moralidad burguesa:

La actitud decadente fuera de la moral convencional de fines del siglo XIX, junto con el deseo de explorar lo prohibido, indujo a abordar una temática donde sobresalía la figura de la mujer como un ser dominador, agresivo y perverso, capaz de conducir al hombre hastiado y pasivo a un camino de destrucción. Es la conocida mujer vampiro, la *femme fatale*, la mujer araña que despliega sus encantos, tantas veces usada en el repertorio imaginario finisecular (16)

De acuerdo con lo establecido por Enrique Bruce en su artículo “Mujeres fatales y desviados: nuevos deseos al asalto en el desfiladero de la literatura modernista” (2017), este tipo de mujer se caracterizó por su libertad sexual, su aspecto aseado y primoroso, así como su independencia económica de los varones. Sin embargo, un rasgo fundamental de su carácter lo constituía el ser un objeto de morboso deseo y/o una fuerza devastadora, particularmente perjudicial, e incluso mortal, para los varones que: “con su indiferencia o abierto deleite, provocará la muerte de su amante enfebrecido”. (27)

Acerca del modo en que estas mujeres eran descritas, Erika Bornay en su libro *Las hijas de Lilith* (2008) apunta que una característica común de estas mujeres se hallaba en un rasgo animal de las mismas que se refleja en una sexualidad malsana a donde estaba restringida su autonomía:

Sobre la apariencia física de esta mujer [...] hay, en general, una coincidencia en describirla como una belleza turbia, contaminada, perversa. Incuestionablemente, su cabellera es larga y abundante, y, en muchas ocasiones, rojiza. Su color de piel pone acento en la blancura [...] podemos afirmar que en su aspecto físico han de encarnarse todos los vicios, todas las voluptuosidades y todas las seducciones. En lo que concierne a sus más

significativos rasgos psicológicos, destaca por su capacidad de dominio, de incitación al mal, y su frialdad, que no le impedirá, sin embargo, poseer una fuerte sexualidad, en muchas ocasiones lujuriosa, es decir, animal. (17)

Por otro lado, las mujeres fatales también se caracterizaron por llevar un aura de perversidad y malicia reflejada en ese carácter animal aludido por Erika Bornay y que, de acuerdo con Manuel Prendes Guardiola en su artículo “Caracterización de la mujer fatal en la novela mexicana del Porfiriato: El último duelo” (2007) tienen sus fundamentos en el cientificismo que consideraban que la sexualidad femenina estaba fuertemente influenciada por un lado animal:

[...] Relacionan a la mujer con una tradición poco complaciente con el sexo femenino, sino con lo *animal*, es decir, con la sexualidad instintiva, y no sólo por tradición cultural sino en clara correspondencia con una modernidad «científica» que asociaba la sexualidad femenina con la histeria y el desenfreno, y que hacía aflorar deseos ocultos bajo las capas de «civilización» acumuladas a través de los siglos, del mismo modo que la abigarrada vestimenta de la mujer burguesa disimulaba y oprimía las formas de su cuerpo. (564)

Como si se tratara de las sirenas de la mitología griega, destinadas a atraer a los marineros con sus cantos para producir su perdición, las mujeres fatales de los decadentistas tenían como rasgo particular producir dolor, locura y muerte sobre el sujeto de sus caprichos y, al mismo tiempo, erigirse como una efigie inmóvil, como una entidad demoníaca, como una pira en medio de un bosque nocturno, encaminada a perturbar la

conciencia de las masas burguesas. (Bruce 28) Se constituían como un objeto prohibido, fuente de fascinación para quienes llegaban a posar su mirada sobre ellas.

Las musas decadentes no siempre eran representadas precisamente como pertenecientes a una posición económica acaudalada o anhelante por lujos extravagantes, sino que en muchas ocasiones pertenecían a las bajas esferas sociales e incluso, como en *Fragatita* de Alberto Leduc, eran prostitutas o parias sociales, pero siempre exhibiendo un halo de sensualidad, exotismo y misterio que hacían enloquecer a los hombres. Sobre el deseo prohibido que Cuca Mojarras Fragatita produjo sobre los hombres se comentará en el siguiente apartado.

3.2.1 Cuca Mojarras Fragatita

Un ejemplo del carácter y atributos de las mujeres fatales pueden apreciarse en el personaje creado por Alberto Leduc: Cuca Mojarrás Fragatita. Esta es uno de los tres personajes principales del cuento, o noveleta, del mismo nombre escrito en 1896 donde se narra un triángulo amoroso entre la prostituta mulata Fragatita, el marinero francés Pierre Douairé y el tercero en discordia, que es el Segundo contramaestre español Juan Sánchez. Este, al intervenir en el romance de Fragatita, por celos a que la mulata de chancletas rojas prefiera al francés antes que a él, deberá afrontar terribles y mortales consecuencias por parte de esta mujer.

Fragatita usa todos los elementos a su favor, entre ellos su sensualidad exótica, como un imán irresistible para Juan Sánchez, la embriaguez del marinero y la oscuridad como su cómplice. Ejecuta con precisión su plan y huye.

Alberto Leduc describe a Cuca Mojarras alias Fragatita como un exótico objeto de deseo para los hombres debido a su condición de mulata pues en opinión de sus amantes,

ella era capaz conjuntar en su persona el refinamiento de las mujeres blancas con la sensualidad prohibida de las mujeres negras consiguiendo de ese modo que ellos pudieran complacer sus deseos: “[...] su cuerpo todo despedía ese aroma exótico que turba los sentidos de los blancos, ese perfume extraño de las mujeres de color, que parece formado con las emanaciones de las playas de África, y con las brisas de los mares tropicales”. (Leduc, 4)

Como puede apreciarse, Alberto Leduc dota a Fragatita de una sensualidad innata debido las condiciones de un carácter tropical y que invita a los hombres a llevar a cabo fantasías que no podrían pedirle a cualquier mujer, solo a aquella que lleva el deseo impreso en el color de su piel y que, por tanto, resulta un fetiche irresistible para ellos.

La condición de Fragatita como mujer fatal viene dada debido a que, precisamente, es representada como una fuerza letal capaz de hacer que los hombres se enfrenten a muerte entre ellos por obtener sus favores sexuales y, al mismo tiempo, ser capaz de cometer un asesinato pasional.

Lo que destaca del crimen de Fragatita es el hecho de que astutamente recurre a la seducción para atraer a su víctima, Juan Sánchez, y de este modo asesinarlo por la afrenta que este cometió contra el amante de la mulata: “Le acabó de aturdir con besos y caricias, le adormeció con su voz de sirena tropical, y sacando de entre la banda azul del sevillano, el cuchillo que nunca abandona la gente de mar, le hundió hasta el mango en el pecho velludo de Juan Sánchez”. (Leduc 7)

En el hecho de recurrir a la seducción, Fragatita demuestra su condición de fémica fatal, dispuesta a todo con tal de obtener lo que desea, en este caso una venganza ante quien desafía y osa intervenir en sus placeres particulares, como si se tratara de una diosa de la ira o una sirena de la mitología griega traslapada en el ambiente tropical del Puerto de

Veracruz y que logra de una manera sencilla concretar su venganza al dar muerte a Juan Sánchez.

La alegoría, en el caso de *Fragatita*, puede identificarse con la mujer-Nación y la figura del amante que encarna a la política, no obstante, no se trata solo de una pareja sino que el autor, como ocurre en *La rumba* de Ángel de Campo, hace alusión a un triángulo amoroso.

México, al igual que *Fragatita* se constituye como un objeto exótico a ojos de los extranjeros. Alberto Leduc mencionó en su historia que, debido a su condición de mulata, *Fragatita* fue dotada con una presencia y un olor capaz enloquecer a los hombres blancos. Lo mismo ocurre con México pues, al igual que la mulata *Fragatita*, todos los hombres blancos (europeos o estadounidenses) desean acceder a sus favores.

Los marineros que buscan establecer un lazo íntimo con *Fragatita* son Juan Sánchez (España) el amante despechado que anteriormente fuera adorado por la prostituta jarocho y que, al aparecer en escena el marinero Pierre Douairé (Francia) es hecho de lado en los afectos de *Fragatita*.

En el triángulo amoroso entre *Fragatita*, Juan Sánchez y Pierre Douairé observamos el modo en que México abandona la influencia de España para intentar establecer un nexo con Francia pues, a pesar de que muchos otros pudieran lograr acceder a México, es notable la predilección por el país galo.

De igual forma, el asesinato de Juan Sánchez a manos de *Fragatita* revela el deseo por parte de México de romper toda clase de relación con España ya que no desea seguir teniendo un nexo con él al considerar inútil su insistencia.

A pesar de haber deshecho el nexo con Juan Sánchez, *Fragatita* intuye que, debido a su crimen, no es posible que continúe su relación con Pierre por lo que decide huir y lo

mismo ocurre con México ya que, a pesar de que la influencia de Francia es palpable en cada aspecto social de la vida nacional, no podía ser una situación permanente.

Con la elección de una prostituta mulata como protagonista de su historia, Alberto Leduc no está simplemente plasmando la idea de la mujer fatal o de la mujer malsana que mencionaba Erika Bornay, sino que, además, el autor plasma en *Fragatita* esa visión de un México decadente, malsano y exótico para las naciones extranjeras, un morboso objeto de deseo al cual todos quieren acceder.

Si bien *Fragatita* representó un deseo prohibido, los fetiches mostrados por los decadentistas mexicanos no solo se encarnaban en el color de la piel, Elena Rivas La salamandra también fue capaz de despertar pasiones desquiciantes sobre aquellos que pretendieron su amor pues sus dotes físicas la convertían en una mujer deseada por todos los hombres que se cruzaban en su camino, pero que muy pocos llegaron a tener, sobre ella se comentará en el siguiente apartado.

3.2.2 Elena Rivas La salamandra

Efrén Rebolledo, en su novela corta *Salamandra*, también aborda el tema de la mujer fatal. En este caso, encarnado por Elena Rivas La salamandra a quien se describe como una fémina seductora, capaz de hacer que los hombres caigan rendidos ante sus pies debido a sus encantos físicos: “Era de estatura media, entre la gigante del autor de *Flores del mal* y la *Dueña chica* del Arcipreste de Hita. De pelo tan negro que tenía tonos azules, como el de las japonesas; pero más fino, [...]. Su carne firme y de tonos dorados en ninguna parte dejaba adivinar la presencia de los huesos”. (Rebolledo, 4)

Puede observarse claramente la imagen de Elena como una fuente de tentación en su círculo de amistades (conformado casi por completo de sus pretendientes, con excepción de

Lola Zavala), no por considerarla como un morboso objeto de deseo, como en el caso de Fragatita, sino por su carácter liberal y sus atributos físicos, tales como la carne firme y dorada que no llegaba a revelar los huesos debido a la voluptuosidad de Elena así como la cabellera que describe negra azulada y fina.

Sin embargo, en el caso de Eugenio León, Elena si representa un fetiche para él, pues su sedosa cabellera negra lo enloquece, al punto de quedar conmocionado cuando Elena se la obsequia junto a una carta con la finalidad de terminar toda relación con él al considerarla inútil:

Desató el listón de seda blanca que lo sujetaba, y despojándolo del papel de china blanco que lo envolvía, encontró un gran estuche de terciopelo blanco, vio destacarse una masa suave y aromática que semejaba un manojo de esponjadas plumas de avestruz que se antojaba una enorme madeja de finísima seda, y que no era otra cosa que una crencha de profundo negror, sobre cuyas ondas espesas y perfumadas flotaba el espíritu de Baudelaire. (Rebolledo 28)

La obsesión de León con la cabellera de Elena concuerda con la imagen que los hombres tienen de las mujeres fatales: objetos de un deseo compulsivo, un amor malsano y peligroso, pero no por ello menos atrayente.

Lo anterior queda patente con los adjetivos y las comparaciones que utiliza Rebolledo para hablar de la cabellera a través de los ojos de León, al compararla con esponjadas plumas de avestruz o con una finísima madeja de seda o al hacer referencia a que luce como una masa suave y aromática, como si se tratara de un objeto de incalculable valor.

Rebolledo no se olvida de dotar a Elena de ese carácter de fuerza devastadora propio de las mujeres fatales, quienes tienen la cualidad de traer ruina a todo hombre que pretendan poseerlas, como en el caso del marido de Elena: “Vuelto a la capital después de una venturosa campaña contra los rebeldes de Morelos, torno a ser esclavo de los hechizos de Elena, y desesperado de no conseguir una reconciliación, partió para el norte a hacerse matar por las tropas de Villa”. (Rebolledo 23)

En la actitud fría y esquiva de Elena hacia su marido puede apreciarse el poder que “La salamandra” ejerce sobre los hombres hasta el punto de provocar su muerte lo cual demuestra en ella esa fuerza fatal, sobre todo cuando se describe la desesperación del marido al punto de ir hacia una muerte segura a manos de los rebeldes.

Posteriormente, se cuentan anécdotas similares sobre el poder que Elena ejerce en los hombres y el modo en que los orilló a la locura y/o la muerte sin necesidad de cometer ella misma el homicidio lo cual, a diferencia de Fragatita, hace que su capacidad para causar la ruina y muerte de los hombres sea más sutil, pero no por ello menos destructora que la prostituta jarocho.

El caso de Eugenio León representa de manera significativa lo anterior, ya que Elena usa la seducción para atraerlo y posteriormente deshacerse de él esquivándolo y despreciándolo en público para provocar que el escritor se suicide:

Cuando lo reconoció, Elena hizo instintivamente un mohín de disgusto, y luego le asestó los gemelos insolentemente, hiriéndolo como con una daga fría con su sonrisa de burla. Sin parar mientes en la escena y retando las miradas que la observaban, comenzó a coquetear con Bermúdez, contemplando el sufrimiento de su víctima con un deleite digno del Marqués de Sade. (Rebolledo 35)

Elena no solo se conformó con enamorarse al artista sino que una vez conseguido su objetivo, decide hacerlo contemplar lo poco que a ella le importa lo que suceda con él, que es un enamorado desechable a los ojos de Elena Rivas.

En la novela de Efrén Rebolledo, *La salamandra*, Elena Rivas encarna a México, no obstante aquí la figura del amante no se corresponde con una ideología política sino que, al igual que ocurre en el poema *La duquesa Job* de Manuel Gutiérrez Nájera, Eugenio León encarna al poeta, al arte de la época.

No obstante, se trata de un poeta desencantado de la situación en la que se encuentra inmerso a diferencia de los modernistas que mantenían una actitud de esperanza ante la vida moderna.

María de Jesús Cervantes en su libro *El desdichado y la mujer fatal* (2011) diría que se trata de un desdichado, un ser que no encuentra satisfacción o inspiración en nada, lo describe como un ser sin asidero, hastiado, cuya única salida parece el nihilismo: “[...] Él mismo es un errático, tras buscar en la religión, en el arte o en el exceso no encuentra aquello capaz de llenar su vacío. El nihilismo lo consume hasta encontrar al personaje femenino quien será la puerta, el umbral estético que lo salve del horror y el hastío del mundo”. (76)

De ese modo, Eugenio León es la encarnación de ese artista desdichado pues ve en Elena Rivas, o piensa ver, ese asidero que necesita para llenar el vacío de su vida. Eugenio León cree hallar consuelo en Elena, al igual que los poetas decadentistas creen en un inicio que en México podrán hallar un terreno fértil para desarrollar el Decadentismo y el culto a ese sentimiento de desilusión hacia una sociedad cada vez más progresista e insensible ante aquello que lo rodea.

No obstante Elena Rivas, como esa encarnación de un México que adora la modernidad y donde no hay espacio más que para la eficiencia, ve en Eugenio León un divertido y fugaz pasatiempo pero improductivo en su incapacidad de hacer de su arte un objeto masivo de consumo.

No solo se trata de un romance infértil, sino mortal para Eugenio León (el artista). ya que una vez que Elena Rivas (México) se aburre de jugar con él lo ignora hasta empujarlo al suicidio en consonancia con la situación artística de México a principios del siglo XX. En una época como la que describe Efrén Rebolledo en *La salamandra*, el Decadentismo ha perdido terreno ante el ritmo de vida acelerado de la sociedad mexicana, habida de entrenamientos fugaces.

Una salamandra, de acuerdo con el *Diccionario de los símbolos* de Jean Chevalier (2007) se caracteriza por ser, desde la antigüedad, el símbolo del fuego y, al mismo tiempo, posee la cualidad de controlar dicho elemento y apagarlo debido a su sangre fría. Al igual que su símil animal, la salamandra, Elena Rivas tiene la sangre fría y la dualidad de controlar tanto los aspectos femeninos como los masculinos.

Elena es seductora, peligrosa y disfruta causando dolor a aquellos que pretenden acceder a su amor, desconociendo que ella, al igual que ciertas hembras del reino animal, no busca en el cortejo una consumación del amor sino que pretende que sea el preámbulo al acto destructivo.

La relación establecida entre Elena y Eugenio no constituye una excepción a ese proceso de degradación moral que *La salamandra* ha ejercido sobre sus demás víctimas. Ella se sabe deseada por Eugenio y aprovecha la situación para ejecutar su plan: orillar al artista al suicidio para conseguir con su muerte la realización de su última y magistral obra de arte.

De este modo, Elena encarna a una nación que, sencillamente, ya no ve en el arte un modo práctico de contribuir a la sociedad por lo que no merece tener un lugar y debe ser aniquilado para que en su muerte tenga un propósito, mucho menos aquel que no puede ver en el lenguaje una forma de elaborar productos de masas, como el Decadentismo con sus poetas desencantados y hastiados de aquello en lo que se convirtió la modernidad.

Si bien, las mujeres fatales comparten con sus antecesoras la libertad, extendida al plano sexual, ellas lo llevan al plano donde, en muchas ocasiones, no fue posible distinguir el placer del dolor. Siguiendo con su papel de la sexualidad animalizada, de diosas de la cólera, las mujeres fatales no estaban interesadas en complacer a los hombres, vivían para hacerlos enloquecer de deseo.

Las mujeres fatales, después de todo, eran la representación ante el hastío por la vida moderna, devoradora de vidas humanas y generadora de la destrucción. Ellas, en contraposición con las chinas y las grisetas, constituyeron la exposición del miedo y la angustia por el futuro cambiante, poco esperanzador comparado con la esperanza de las primeras décadas de la segunda mitad del siglo XIX.

Conclusión

Después de llevar a cabo un análisis de las narraciones seleccionadas de Manuel Payno, Guillermo Prieto, Manuel Gutiérrez Nájera, Ángel de Campo, Alberto Leduc y Efrén Rebolledo es posible destacar que en los seis casos mencionados el recurso alegórico está presente.

Es destacable que en los seis textos escogidos la alegoría está presente en el uso de la Mujer-Nación descrita por Doris Sommer pues la inclusión de la misma significaba abordar, de manera directa o indirecta según el caso, la idea del proyecto de México como un país en formación.

Aun cuando el enfoque empleado por los escritores en sus narraciones pudiera distanciarse en mayor o menor medida de lo que la autora denominó como “romance alegórico” es innegable que la constante es la idea de la mujer-Nación que, aun cuando no siempre fuera seducida, representaba el ideal que los escritores deseaban para la transformación de México en una nación con determinados valores.

De igual modo, es relevante que en cuatro de los seis textos persiste la idea del romance, es decir, de la seducción por parte de un partido político o nación extranjera hacia México representado en el amor entre una mujer y un hombre o por un triángulo amoroso, como en el caso de los textos de Campo y Leduc.

Como se mencionó desde el primer capítulo de este trabajo de investigación, el recurso alegórico jugó un papel trascendental dentro de las letras mexicanas del siglo XIX. En el caso de los modernistas y los decadentistas (Gutiérrez Nájera y Rebolledo) el romance alegórico se interpreta de distinta forma que en los demás textos. No se trata de un amorío cuyo objetivo final consistiría en obtener a la mujer-Nación sino mostrar una idea.

En el poema de Gutiérrez Nájera, el amor entre el duque y la duquesa Job la idea fundamental del romance consistía en mostrar la unión entre la nación y el poeta y, a su vez, mostrar la idea de una nación más cosmopolita, más acorde con la idea de los ideales modernistas de encontrar belleza en lo exótico, en este caso por la cultura francesa.

Por otro lado, Rebolledo también refleja en la relación fugaz entre Eugenio León y Elena Rivas la idea de la dupla entre México y el artista. León, como un desdichado y decepcionado de la vida moderna, ve en Elena la posibilidad de encontrar un consuelo, un remanso de paz pero ella, como la representación exacta de un México más encaminado hacia la modernidad, sin cabida para los artistas por considerar que no tenían nada realmente útil que aportar al proyecto de progreso nacional.

En ambos textos no se deja de lado el romance, pero en ninguno de las narraciones la seducción se lleva a cabo, aparentemente, para guiar a México por una nueva política ya que los amantes de las mujeres-Nación no se cuestionan en ningún momento sobre las actitudes de sus queridas o se sublevan ante las actitudes que ellas puedan tener sino que solo buscan obtener de ellas una unión armoniosa, ya sea física o sentimental.

Dado lo anterior, es posible observar que el uso del recurso alegórico es un elemento constante dentro de las narraciones masculinas del siglo XIX. A través de la alegoría, los escritores podían plasmar su idea de la Nación al encarnarlos en sus obras como mujeres; aun cuando no siempre se utilizara con el fin de instruir a la sociedad mexicana decimonónica, es innegable que la permanencia de la alegoría es notable en los seis textos seleccionados.

Es necesario recordar que los textos para llevar a cabo el presente análisis son de índole literaria y, por lo tanto, no puede esperarse que los mismos contengan estrictas precisiones históricas. No obstante, es inevitable observar que dentro de estos textos hay

atisbos de la vida femenina de personajes como las chinas, las grisetas y las mujeres fatales tal como señalaba Hortencia Moreno, los cuales se encontraban alejados en su mayoría de los círculos sociales privilegiados de la sociedad mexicana del siglo XIX.

Por otra parte, no es posible hablar en el presente trabajo de un reflejo exacto de la vida cotidiana de estas mujeres, pero a través de las seis narraciones fue posible conocer, o mejor dicho reconocer, los rasgos que hicieron de estas mujeres un referente y estereotipos de personajes femeninos en las narraciones de algunos de los escritores mexicanos del siglo XIX.

Las chinas construyeron una distancia con las primeras heroínas del Romanticismo, pues, a diferencia de estas, las musas populares no solo encaraban con valor y determinación las situaciones difíciles. Además de ser la expresión de la idea de la libertad alejada del conservadurismo latente en las heroínas o en las narraciones realizadas desde las esferas sociales altas, no solo en el aspecto económico sino en el sexual.

Así mismo, las chinas rompían con la idea de que las mujeres de las clases privilegiadas eran las únicas que podían ser hermosas, pues, a pesar de que las musas populares no contaban con aditamentos y afeites para engalanar su aspecto, estas mujeres se las ingenieron para establecer sus propios cánones de belleza, misma que, por su naturalidad, colorido y desenfado, llegaron a cautivar a diversos escritores de la época.

Sin embargo, el estereotipo de las chinas no prevalecería a lo largo del periodo decimonónico. Así como las chinas se distanciaron de la idea del Ángel del hogar y las amantes lánguidas de las primeras etapas de la literatura romántica, las grisetas y las mujeres fatales marcaron una distancia no solo con su predecesora de la primera mitad del siglo XIX sino entre sí.

Por su parte, las grisetas no solo representaron la adopción en México de ciertos cánones de belleza exóticos sino, además, constituían una muestra de los nuevos oficios que nacían para las mujeres en la segunda mitad del siglo XIX.

Las grisetas, a diferencia de las chinas, ya no constituían lo que los escritores románticos denominaban lo “verdaderamente mexicano” sino que eran la encarnación del anhelo por una vida cosmopolita en México, más cercana a un aura de *glamour*, el acercamiento de la sociedad mexicana hacia otras formas de belleza alejadas de los cánones que hasta ese momento se habían utilizado para caracterizar a las heroínas de las historias de los románticos o las novelas Nacionalistas impulsadas por Altamirano.

Las grisetas eran, a fin de cuentas, el deseo de apertura cultural que tanto deseaban los escritores modernistas en las artes mexicanas.

Por otro lado, las mujeres fatales representan una ruptura con aquel optimismo por la modernidad y el progreso, son el reflejo de una sociedad desencantada y despiadada pero no por ello menos atrayente.

Las mujeres fatales ya no eran como las cándidas y anhelantes aprendizas de costureras sino que ellas optaban por pasar directamente a la acción, no solo se guiaban por los impulsos sexuales, correspondientes a aquella “sexualidad animal” casi instintiva que les atribuían los decadentistas, sino que buscaban su gozo sin importar que tuvieran que deshacerse de aquello que se interpusiera en su camino.

Las musas decadentes constituyeron, después de todo, el punto culminante de la decadencia de la vida moderna y la libertad llevada a un punto superior a sus predecesoras. A ellas no les interesaba la vida glamurosa o el heroísmo, únicamente buscaban complacer sus deseos, acorde con la idea de los decadentistas de mostrar una mujer peligrosa, correspondiente a una sexualidad desviada y enferma, un fetiche para los varones.

Sin embargo, estos estereotipos también comparten ciertos rasgos. Un elemento que se generaliza es el hecho de que buscaban tener un aspecto físico que resultara atractivo, aunque en la mayor parte del tiempo este deseo no era impulsado por agradar a los hombres o a la sociedad.

Ya sea mediante las chinelas, los escotes y el reboso, la sombrilla, el cuello de encaje y las botas de cuero o mediante vaporosos vestidos que no dejaban casi nada a la imaginación, las protagonistas de los seis textos buscaban expresar con su apariencia aseada, elegante o coqueta que su tranquilidad no era mera apariencia ya que esta se traslucía en la confianza con la cual lucían su ornamentos.

Otro elemento que tienen en común cuatro de los textos seleccionados consiste en el hecho de que las protagonistas están relacionadas, directa o indirectamente, con el homicidio. Remedios Vena *La rumba*, Cuca Mojarras *Fragatita* y Elena Rivas *La Salamandra* son responsables de manera directa del homicidio de sus queridos, con lo cual no sólo se demuestra la predilección de los escritores decimonónicos por mostrar mujeres abocadas al crimen sino que muestra el deseo de ruptura de las protagonistas encarnando a México con respecto a enlaces con países o con ciertos dogmas, como es el caso de Elena Rivas al propiciar el suicidio de Eugenio León.

Cecilia, de *Los bandidos de Río Frío*, también demuestra, de manera indirecta, esta propensión al asesinato pues, aunque ella no es la que remata a Evaristo el tornero cuando este irrumpe en casa de la frutera, es quien se defiende ante el intruso que ha invadido su hogar, además es quién ordena a sus criadas que acaben con él.

Es el acto de encarar a un agresor o acabar con un enemigo lo que trasluce la valentía como otro rasgo que comparten la mayoría de las protagonistas, ya que, en lugar de dejarse arrastrar por el pánico, deciden hacer frente a aquello que las amenaza.

Finalmente, un rasgo que comparten los tres estereotipos seleccionados, teniendo en cuenta los textos escogidos, es la libertad tanto económica como sexual pues, en menor o mayor grado, está es expuesta por los diferentes autores.

En cinco casos esta libertad es visible en las acciones realizadas por las protagonistas para obtener un bienestar económico sin intervención de los hombres o familiares ya que cada una de ellas trabaja para su porvenir.

A excepción de Elena Rivas la Salamandra, quien obtuvo su riqueza a través de los negocios de su primer marido, todas las demás protagonistas de las historias emprenden acciones que les permitan tener condiciones óptimas para ellas y asegurar su estabilidad pues, a través de la misma, mostraban interés en su propio bienestar.

En cuanto a la sexualidad, esta se manifiesta de diversas formas en los textos seleccionados ya que, en la mayoría de los casos, los autores no hablan abiertamente de la misma aunque al hacer alusión al lecho de los amantes o que viven en la misma vivienda se da a entender que en algún momento llegaron a tener intimidad.

Como puede observarse, es posible comprobar que entre los personajes escogidos existen notables diferencias, diseñadas por los escritores para marcar un punto de ruptura con la tradición anterior y el establecimiento de una nueva matriz de sensibilidad, una nueva forma de ver el mundo.

No obstante, el presente análisis pone de manifiesto que, más allá de sus diferencias, existen varias constantes entre los estereotipos femeninos, siendo el más notable la libertad en todos sus aspectos pues todas las protagonistas ponen de manifiesto que una de sus grandes características es la libertad ante las normas sociales y las buenas costumbres de la época decimonónica.

Entre las aportaciones puntuales del presente trabajo de investigación, encontradas tras el análisis de los textos seleccionados está el hecho de que, aparte de exponer el uso del recurso alegórico en diversos momentos del siglo XIX sin importar la corriente estético-literaria, dicho recurso ha permitido discernir que los escritores de los diversos periodos y corrientes literarias del siglo XIX efectivamente consideraron la idea de la mujer-Nación como un eje trascendental en sus textos y cuyo principio fundamental debía estar basado en la libertad y, consciente o inconscientemente, en la búsqueda de una identidad así como el alejamiento de las buenas costumbres representadas por la facción de los Conservadores.

Dichas alegorías exponen a un México representando a una mujer que transgrede aquello que las esferas privilegiadas concebían como el buen gusto y el recato, ninguno de los estereotipos femeninos escogidos refleja la moral conservadora, son las heroínas del “mal gusto” que con sus vestimentas y su derroche de libertad podían acceder a espacios que normalmente estaban vedados para las mujeres, como las cantinas y pulquerías.

Con esto, el análisis del recurso alegórico muestra el anhelo de los escritores liberales, y los modernistas y decadentes, por reflejar en sus textos un México más independiente, abierto al cambio o, como en el caso de los decadentistas, como la suma de todos los vicios de la vida moderna, pero siempre encarando las dificultades.

Así mismo, como se mencionó al principio del presente trabajo, el haber llevado a cabo una comparativa entre diversos estereotipos femeninos decimonónicos como las chinas, grisetas y mujeres fatales también conforma un antecedente en los trabajos comparativos entre estereotipos femeninos decimonónicos ya que, hasta el momento, no había un número considerable de trabajos de esta índole.

Así mismo, los trabajos de investigación sobre las grisetas tampoco tenían una presencia representativa en estudios hispánicos, por lo cual el presente trabajo puede servir

para futuras investigaciones que se enfoquen exclusivamente en dicho estereotipo femenino.

A pesar de que el presente trabajo de investigación se basó en los estereotipos femeninos, bien valdría la pena que, para futuras investigaciones también se analizarán de manera minuciosa los estereotipos masculinos desde un punto de vista alegórico, especialmente los propuestos por los escritores modernistas y decadentistas ya que, desde una perspectiva personal, constituyen un parteaguas en la forma de concebir la masculinidad en la literatura. Sin embargo, como ya se hacía mención, lo anterior puede constituir la tarea de una nueva investigación, ya que esta ha concluido.

Bibliografía

- Altamirano, Ignacio Manuel. «Prólogo» en Guillermo Prieto. *El Romancero nacional*. México: Oficina Tip. de la Secretaria de Fomento. 1885. III-XLIV. Impreso.
- Balzac, Honoré. *Ferragus. chef des Dévorants* Francia: Folio classique. 2001. Impreso.
- Berlin, Isaiah. «En busca de una definición». *Las raíces del romanticismo*. Madrid: Taurus. 2000. 11-24. Impreso.
- Bornay, Erika. *Las hijas de Lilith*. España: Cátedra, 2008. Impreso.
- Bruce, Enrique. «Mujeres fatales y desviados: nuevos deseos al asalto en el desfiladero de la literatura modernista» *Lexis*. No. 1 Vol. XLI, 2017: 5-43. Impreso.
- Cabrera, Conrado. *La creación del imaginario del indio en la literatura mexicana del siglo XIX*. México: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2005. Impreso.
- Campa, Ricardo. «Alegoría y significado» *Cuadernos Hispanoamericanos*. No. 255, 1971: 543-552. Web. Consultado el 21 de junio de 2019 en:
<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcww816>
- Campo, Ángel. *La rumba*. México: Instituto Latinoamericano de la Comunicación Educativa, 2009. Impreso.
- Campos, Rubén. «Nuestros escritores de antaño hasta 1900» *El bar. La vida literaria de México en 1900*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1996. 35-4. Impreso.
- Carter, Boyd. «La Revista Azul: La resurrección fallida. Revista Azul de Manuel Caballero. *El modernismo*. Madrid: Taurus, 1981. 337-358. Impreso.
- Cervantes, María. *El desdichado y la mujer fatal: muerte y erotismo en «Blanco y rojo» de Bernardo Couto*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara-Centro Universitario de Ciencias Sociales y Humanidades, 2011. Web. Consultado el 19 de marzo de 2019

en:

[http://www.publicaciones.cucsh.udg.mx/ppperiod/cgraduados/pdf/2010/3_2012_El_d
esdichado_y_la_mujer_fatal_muerte_y_erotismo_en_Blanco_y_rojo_de_Bernardo_
Couto.pdf](http://www.publicaciones.cucsh.udg.mx/ppperiod/cgraduados/pdf/2010/3_2012_El_d
esdichado_y_la_mujer_fatal_muerte_y_erotismo_en_Blanco_y_rojo_de_Bernardo_
Couto.pdf)

Chavarri, Eduardo. «¿Qué es el modernismo y qué significa como escuela dentro del arte en general y de la literatura en particular?» *El modernismo*. Madrid: Taurus, 1981. 21-28. Impreso.

Chávez, José Ricardo. *Malestar en la literatura: mujeres en el imaginario masculino de fin de siglo XIX*. Tesis UNAM, 1994. Web. Consultado el 28 de octubre de 2018 en: <http://132.248.9.195/pmig2016/0212404/Index.html> Texto

_____. *Los hijos de Cibeles. Cultura y sexualidad en la literatura de fin del siglo XIX*. México: UNAM, 1997.

Chávez Lara, María Emilia. *La canción del Hada Verde. El ajenjo en la literatura mexicana 1887-1902*. Tesis UNAM, 2009. Web. Consultado el 10 de abril de 2019 en: <http://132.248.9.195/ptd2009/junio/0645326/Index.html> Te

Chevalier, Jean. «Salamandra» *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Editorial Herder, 2007. Impreso.

Clark, Belem y Fernando Curiel. «El modernismo azul» *El modernismo en México a través de cinco revistas*. México: UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas, 2000. 11- 24. Impreso.

Cortazar, Alejandro. *Reforma, novela y nación: México en el siglo XIX*. México: BUAP, 2006. Impreso.

Delumeau, Jean. *El miedo en occidente*. México: Taurus. 1989. Impreso.

- Díaz, Ignacio. «Alberto Leduc» *El cuento mexicano en el modernismo*. México: UNAM, 2006. 107-109. Impreso.
- Fonseca, Blanca. *El poema en prosa y los orígenes del microrrelato en Hispanoamérica*. Tesis Universidad de Córdoba, 2017. Web. Consultado el 3 de noviembre de 2018 en: <http://helvia.uco.es/xmlui/handle/10396/15089>
- Frías Soto, Hilarión et. al. «La costurera» *Los mexicanos pintados por sí mismos: tipos y costumbres*. México: Porrúa, 2011. 99-110. Impreso.
- Galí, Montserrat. *Historias del bello sexo: La introducción del Romanticismo en México*. México: UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2002. Impreso.
- García Icazbalceta, Joaquín. *Vocabulario de mexicanismos*. México: Tipografía y Litografía La Europea, 1899. Impreso.
- Guedea, Rogelio. *Historia crítica de la poesía mexicana. Tomo I*. México: Fondo de Cultura Económica, 2015. Impreso.
- Guerrero, Julio. «La génesis del crimen en México» en Guadalupe Ríos de la Torre. *Tiempo y escrituras*. No.13, 2007. Web. Consultado el 15 de marzo de 2019 en: https://www.azc.uam.mx/publicaciones/tye/tye13/art_hist_01.html
- Gutiérrez, Carlos Alberto. «Marfil, seda y oro, una antología» *Literatura mexicana*. No. XXVI. Vol. 1, 2015: 147-151. Impreso.
- Gutiérrez Nájera, Manuel. *Poesías completas*. México: Porrúa, 1978. Impreso.
- Hernández, Roberto et. al. *Metodología de la investigación*. México: Mc Graw Hill, 2010. Impreso.
- Herrera, María. *Estudios históricos sobre las mujeres en México*. México: BUAP-Centro de Estudios de Género, 2006. Impreso.

Leduc, Alberto. «Carta dirigida a los señores: José Juan Tablada, Jesús Urueta, Francisco Olaguíbel y Luis Vera» en Héctor Valdés. *Estudio introductorio*. México: UNAM, 1987. 22-23.

_____. *Fragatita y otros cuentos*. México: Gobierno del Estado de Querétaro, 2014. Impreso.

Manchin, Hanna. *The Grisette as the Female Bohemian*, 2000. Web. Consultado el 12 de marzo de 2019 en: <https://www.mtholyoke.edu/courses/rschwart/hist255-s01/grisette/manchin.htm>

Martínez, Porfirio. «La revista moderna» *El modernismo*. Madrid: Taurus, 1981. 359-381. Impreso.

Millán, María. «El modernismo» en *María del Carmen Millán. Obras completas. Vol. II* Comp. Luis Mario Schneider. México: Gobierno del Estado de Puebla, 1992. 244-246. Impreso.

Montero, Susana. *La construcción simbólica de las identidades sociales: un análisis a través de la literatura mexicana del siglo XIX*. México: Plaza y Valdés, 2002. Impreso.

Moreno, Hortencia. «Crítica literaria feminista», *Debate feminista*, 1994: 107-112. Web. Consultado el 28 de septiembre de 2018 en: http://www.debatefeminista.cieg.unam.mx/wp-content/uploads/2016/03/articulos/009_10.pdf

Musset, Alfred de. «Mimí Pinsón» *Cuentos*. Madrid: Espasa, 2001: 1-23. Impreso.

Payno, Manuel. *Los bandidos de Río Frío*. México: Porrúa, 2011. Impreso.

Pacheco, José Emilio. «Prólogo», *Antología del modernismo (1884-1921)*. México: UNAM, Ediciones Era, 1999. Impreso.

- Prendes, Manuel. «Caracterización de la "mujer fatal" en la novela mexicana del porfiriato» en Ángel Esteban (Coord.) *Darío a Diario: Rubén y el modernismo en las dos orillas*. España: Universidad de Granada, 2007. 555-578. Impreso.
- Prieto, Guillermo. *Memorias de mis tiempos, 1828-1840*. México: Porrúa, 1985. Impreso.
- _____. *Versos inéditos*. México: Imprenta Dublan y Chavez, 1879. Impreso.
- Quirarte, Vicente. «Prologo» en Guillermo Prieto. *La patria como oficio*. México: Fondo de Cultura Económica, 2009. 143-175. Impreso.
- Ramos, Carmen. «Mujeres trabajadoras en el México porfiriano: Género e ideología del trabajo femenino 1876 – 1911». *Revista Europea de Estudios Latinoamericanos y del Caribe*. No. 48, 1990: 27-44. Impreso.
- Rebolledo, Efrén. *Salamandra*. México: Editorial Planeta, 2014. Impreso.
- Ríos, Guadalupe. (2007) «Las calles de la Ciudad de México y sus pasos prohibidos» *Tiempo y escrituras*. No. 13, 2007. Web. Consultado el 15 de marzo de 2019 en: https://www.azc.uam.mx/publicaciones/tye/tye13/art_hist_01.html
- Rivera, José María. «La china» *Los mexicanos pintados por sí mismos: tipos y costumbres*. México: Porrúa, 2011. 171-184. Impreso.
- Rodríguez, Marisela. *Julio Ruelas. Una obra al límite del hastío*. México: CONACULTA, 1997. Impreso.
- Rosal, Jaime. «Prefacio» *El lector decadente*. No. 116, 2017: 13-21. Web. Consultado el 30 de octubre de 2018 en: https://issuu.com/atalantaweb/docs/116_20-_20el_20lector_20decadente
- Serrano, Héctor. «Construcciones y figuraciones del estereotipo femenino en imágenes y letras impresas» *La colmena*. No. 50, 2006. Web. Consultado el 22 de octubre de

2018 en:

<http://web.uaemex.mx/plin/colmena/Colmena%2050/Aguijon/HectorS.html>

Sommer, Doris. *Ficciones fundacionales: las novelas nacionales de América Latina*.

Bogotá: Fondo de Cultura Económica, 2004. Impreso.

Tablada, José Juan. «Cuestión literaria. Decadentismo. Dirigida a los señores Balbino

Dávalos, Jesús Urueta, José Peón Valle, Alberto Leduc y Francisco de Olaguíbel».

En Belem Clark y Fernando Curiel. *El modernismo en México a través de cinco revistas*. México: UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas, 2000. 17.

Impreso.

Valle-Inclán, Ramón. «Modernismo» *El modernismo*. Madrid: Taurus, 1981. 17-20.

Impreso.

Vázquez, María del Carmen. «La china mexicana, mejor conocida como china poblana».

Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, Vol. 22, no. 7, 2000: 123-150.

Web. Consultado el 17 de octubre de 2018 en:

http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-12762000000200004&lng=es&tlng=es

Waller, Susan. *The Invention of the Model: Artists and Models in Paris, 1830-1870*.

London: Routledge, 2006. Impreso.

Woolf, Virginia. *Una habitación propia*. Barcelona: Editorial Seix Barral, 2008. Impreso.