

Laura Méndez de Cuenca. Escritora mexicana de la otra vuelta de siglo

Ana Rosa Domenella - Luzelena Gutiérrez de Velasco

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

Manuel Acuña, "A Laura"

*Que nada es la razón, si a nuestro lado
surge con insistencia incontrastable
la tentadora imagen del pecado.*

Laura Méndez de Cuenca, "Nieblas"

Una voz injustamente olvidada

En la edición facsimilar de *Poetisas mexicanas. Siglos XVI, XVII, XVIII y XIX* (1893) elaborada por José María Vigil y una "junta de señoras" convocadas por Doña Carmen Romero Rubio de Díaz, en ocasión de la Exposición Colombina de Chicago (por el IV Centenario del "descubrimiento del Nuevo Mundo"), se incluyen cuatro poemas de Laura Méndez de Cuenca y un retrato de la autora.

Esta antología, con una introducción y prólogo de José María Vigil (1828-1909), incluye otros apéndices y fue reeditada por el Instituto de Investigaciones Filológicas de la Universidad Nacional Autónoma de México como contribución al Año Internacional de la Mujer, celebrado en México en 1976¹.

En la imagen, la poetisa se muestra rozagante con un rostro agradable, de óvalo redondo y grandes ojos oscuros de mirada serena. Lleva un peinado con fleco y el cabello recogido sobre su cabeza. La parte del vestido que se exhibe es cerrado, con encajes y con un moño a un costado del cuello. Las orejas, despejadas, no llevan ningún adorno.

Laura Méndez de Cuenca nació en la hacienda de Tamariz, cercana de Amecameca, Estado de México, en 1853, y murió en Tacubaya, Ciudad de México, en 1928. Quedan pocos rastros de su existencia a pesar de haber publicado en vida poesía, un libro de cuentos, *Simplezas*, una "novela de costumbres mexicanas", *El espejo de Amarilis*, y haber colaborado en periódicos de la época, como *El Universal*, *El Correo Español*, *El Mexicano* y *El Pueblo*. También representó al gobierno porfirista en congresos sobre educación, en Berlín, Milán, Bruselas, Francfort, Le Maine y Londres.

Como otras precursoras del feminismo, desarrolló actividades en el magisterio, como profesora de Artes y Oficios en la Escuela Normal de Toluca, institución que más tarde dirige. Además publica tratados para niñas y otros de economía doméstica.

José Emilio Pacheco sostiene, en su antología de poesía mexicana, que "era una persona de insaciable curiosidad intelectual que aún en 1925 asistía como oyente a las clases que daban en la Facultad de Altos Estudios los jóvenes poetas como Salvador Novo"². Antes del estallido de la Revolución, el 5 de septiembre de 1910, el Ateneo de la Juventud dedicó

su quinta conferencia a la “distinguida escritora Laura Méndez de Cuenca”, sobre la poesía de Sor Juana Inés de la Cruz, abordada por José Escofet³.

Laura Méndez conoce en México a Manuel Acuña y tiene con él un hijo que muere un mes y medio después del suicidio, a los 24 años, del poeta, quien cursaba la carrera de medicina y cuyo primer poema publicado es “Ante un cadáver”, dedicado a la muerte de un condiscípulo.

Manuel Acuña (Coahuila, 1849, México, 1873), de vida atormentada e intensa, fundó la Sociedad Literaria Nezahualcóyotl, que seguía las prédicas literarias nacionalistas de Ignacio Altamirano; además perteneció al Liceo Hidalgo y frecuentaba los salones de Rosario de la Peña, a quien dedicó el famoso “Nocturno a Rosario” que forma parte de la leyenda romántica de los amores no correspondidos, ocultando, de ese modo, la relación amorosa con Laura Méndez y el escándalo del hijo ilegítimo.

Laura Méndez se casa luego con el poeta de la misma generación y amigo de Acuña, Agustín Cuenca (México 1850-1884); también fundador de la Sociedad Literaria Nezahualcóyotl y considerado, por sus *Poemas selectos* (recopilados por Manuel Toussaint en 1920), como un iniciador del movimiento modernista. La escritora queda viuda joven, a los 31 años, hecho que le permite desenvolverse con mayor facilidad en el mundo de la literatura, la educación y la diplomacia.

La moral de la época era estricta, como lo prueba el prólogo a la citada antología de poesía mexicana escrita por mujeres que reúne José María Vigil:

En la mujer mexicana actual se han fundido las tradiciones azteca y española, esto es, los principios morales que emanados de diversas fuentes, se han identificado en su práctica y trascendencia [...]

La educación que han recibido [las mujeres] al ensanchar el círculo de sus conocimientos ha dejado intacto su carácter moral; y al través de la literata, de la artista, de la poetisa, se encuentra siempre a la mexicana, es decir, a la hija, a la esposa, a la madre que, con sus gracias y su ternura embellece y vivifica el hogar manteniendo en cierto nivel la moralidad pública y privada, que constituye la base fundamental de la dicha y prosperidad de los pueblos⁴.

El injustificado silencio crítico en torno a su obra es debido, por una parte al hecho de pertenecer al grupo de las “voces olvidadas” del siglo XIX

mexicano, y por otra, posiblemente, como censura a su pasado vital y a su posición política que, como veremos en el análisis de su producción narrativa, era liberal, defensora de Juárez y anticlerical.

Sus poemas están a tono con el pesimismo o “mal del siglo” de la época, pero también están marcados por los duelos y la melancolía. En la citada antología de 1893 se incluye “Nieblas”, que por el tono se emparenta con la poesía decadentista francesa de finales del XIX y con poemas modernistas posteriores. Laura escribe del “congojoso tedio de la vida”, del “humano sufrimiento” y finaliza con estos versos:

¿Y esto es vivir?... En el revuelto oleaje
del mundo, yo no sé ni en lo que creo.
Ven, ¡oh dolor! Mi espíritu salvaje
te espera, como el buitre, Prometeo.⁵

El poema “Adiós” está dedicado, seguramente, a Manuel Acuña, ya que dice:

¡Las flores de la dicha ya ruedan deshojadas!
¡Está ya hecha pedazos la copa del placer!...
En pos de la aventura buscaron tus miradas.
Del libro de mi vida las hojas ignoradas
y alzóse ante tus ojos la sombra del ayer.

Y en la estrofa final pueden leerse estos versos:

La losa de un sepulcro se ha abierto entre los
dos (...)
En nombre de este poema de la desgracia.
¡Adiós!

En oposición, el poema “A Laura” de Manuel Acuña tiene un tono más mesurado y afectuoso. En la selección se incluye además un soneto dedicado a la Magdalena bíblica, quien pide perdón al “Padre”, y finaliza así:

Clama la pecadora, con espanto.
Y alzándola Jesús, dijo clemente:
“te perdono mujer; amaste tanto...”

Su poesía fue reunida, póstumamente, por Gonzalo Pérez Gómez: *Laura Méndez de Cuenca. Poesía rediviva* (1977), y por Raúl Cáceres Careño, *La pasión a solas. Antología poética* (1984)⁶.

Simplezas. El territorio invadido y el cuerpo escamoteado

El único libro de cuentos de Laura Méndez de Cuenca, titulado *Simplezas*, se publica en París, en 1910, posiblemente en edición de la autora; reúne 17 relatos, fechados entre los últimos años de 1890 y 1909. El volumen se reedita por primera y única vez en 1983 a instancias de la Dirección de Letras del Instituto Nacional de Bellas Artes, por entonces bajo la dirección de Margo Glantz, escritora y especialista en la literatura colonial y decimonónica mexicanas⁷.

Los relatos incluidos en *Simplezas* se desarrollan, en su mayor parte, en México y en otros países cercanos a su patria en lo geográfico o por raíces culturales, y en escenarios de países en que vivió la autora. Incluso los relatos denotan una producción itinerante: “La Venta del Chivo Prieto” está fechado en 1902 en Saint Louis Missouri; el segundo del volumen, “Un claro de luna”, es anterior –1890–, en el barrio de San Pedro de los Pinos de la ciudad de México, “El ridículo Santelices”, en Berlín, 1909. El resto de los cuentos carece de estos datos, pero la primera edición –como se ha dicho– se realizó en París.

Laura Méndez de Cuenca inventa un pueblo ficticio para recrear algunos de sus relatos, Las Palmas. Lo ubica en la costa oriente (el Golfo de México) y lo describe como un “lugarejo risueño y florido”, con “una dulce brisa” que mece a una vegetación tropical compuesta por “platanares”, “cafetos”, “guanábanos” y “pomarrosas”. Posee características del costumbrismo literario, con toques de *color local* heredados del romanticismo. El pueblo de Las Palmas tiene una plaza única y ningún mesón. ¿Qué historias pueden tejerse en un escenario tan apacible y seductor? Pues nada menos que robos, filicidios, invasiones sangrientas y también fortunas azarosas.

Dos de las “simplezas” que Laura Méndez ambienta allí tienen rasgos paralelos y objetivos opuestos; nos referimos a “La Venta del Chivo Prieto”, de tono trágico y macabro, y “El cerdo de engorda”, optimista y festivo. Ambos protagonistas –Severiana y Cosme– logran instalar un negocio en Las Palmas: la mujer, una Venta en la periferia del pueblo, y Cosme su soñada pastelería en la plaza. Los paralelismos de signo contrario se multiplican en los dos cuentos; por ejemplo, la Venta está “ajuareada” con mesas de oyamel y bancas

patizambas, mientras que el negocio del pastelero tendrá mesas de mármol; mientras la comida que sirve la posadera es “vino, queso rancio y pan enmohecido”, Cosme prepara “buenos pasteles y helados”. Curiosamente, en ambos espacios se improvisan hoyos; “en el corral, de pie junto al hoyo recién abierto... un chivo en barbacoa para la feria”, se utilizará para enterrar al hijo asesinado por equivocación; en “El cerdo de engorda” es el marrano amarrado en la azotehuela el que cava un pozo hasta llegar a un tesoro escondido, y aquí el muerto será el propio cerdo que acaba en embutidos para la fiesta.

Esta rápida presentación de juego de opuestos puede interpretarse, espacialmente, como que las tenebrosas profundidades del mal tienen su castigo, frente a los premios que recibe el personaje bonachón y laborioso. La distribución espacial adquiere, entonces, connotaciones ideológicas muy arraigadas en la cultura: lo malo es bajo y periférico y se vincula con lo nocturno; lo bueno, por el contrario, está en lo alto (arriba), es céntrico y surge en las horas del alba (la luz ilumina el resplandor de las joyas).

En los cuentos de Laura Méndez de Cuenca la ciudad de México está presente con sus paseos tradicionales como el Zócalo, la Alameda, el bosque de Chapultepec; y también con suburbios y vecindades. La narradora es consciente de los contrastes que ofrece la capital: por una parte están “los jardines esmaltados de rosas” del Paseo de la Reforma y los edificios con “luz eléctrica”; por la otra, las oscuras vecindades donde campean las enfermedades, la superstición y la muerte.

En *Simplezas* el lector encuentra descripciones de la “ciudad de los palacios” a finales del XIX, que alberga tanto viviendas pobres como decorosas y otras opulentas. A la autora no le interesa describir mansiones y se demora en las zonas marginales de una ciudad que se percibe con profundas diferencias de clases y escasa movilidad social.

En “El Señor de las Amapolas”, Olvera y su madre acumulan una mezquina fortuna explorando imágenes de santos porque la miseria, como se afirma en el relato, va siempre acompañada por la superstición. El falso santo es llevado a un cuarto donde reinaba la noche “después de las tres” y donde el enfermo agonizaba en su cama y la mesa tenía “una sobrecama de damasco amarillo”. Todo el mobiliario está adaptado para cumplir funciones diversas: el dormitorio es también comedor, por lo tanto es natural que una sobrecama sirva de mantel, ya que además el cuarto es alquilado y la prenda

prestada. Incluso los santos están improvisados de modo casero; por ejemplo, la Virgen de la Soledad estaba aderezada dentro de “una caja de puros”, “con cuatro candelabros de plomo quitados de la casa de muñecas”. Todo es falso e inmoral en materia de creencias, ya que mediante los santos se promueven contagios y explotan las exiguas ganancias de los pobres; incluso ciertas iglesias se utilizan como pantalla de adulterios, como en el cuento “¡Ese bribón, a Yucatán!”, donde el cochero lleva a su ama a rezar a la Profesa, pero ésta “entraba en el templo y salía por la puerta de San José del Real” para encontrarse con su amante.

La improvisación o adaptación de espacios se da también en “Buches para la belleza”. En este cuento, el doctor Rosete se ve obligado a utilizar la azote -huela llena de trastos viejos como laboratorio, al igual que el doctor Merolico improvisa su consultorio dental en las bancas del Zócalo.

También nos enteramos en qué consistían los departamentos llamados “de taza y plato” en esa época. En una de estas minúsculas viviendas ubicadas en la plaza de las Vizcaínas, habita la joven pareja de “Heroína de miedo” junto a la ex nana y actual cocinera que casi no cabía en su cocina. Aquí los espacios conservan su función, pero se subraya su pequeñez con un mobiliario que incluye: “una mesa tortuga” y muñecas de “porcelana de Dresde”. En esta *casa de muñecas* vive prisionera la esposa adolescente, que añora su niñez y sueña con tener alas para volar desde el balcón donde se acoda todas las tardes a esperar a su marido; éste es empleado público y cada noche sale a platicar con sus amigos, luego de pasar a visitar a su madre. El cuento narra cómo María Antonia, ya embarazada, descubre “un ladrón preparado al crimen” bajo la cama y es cuando debe cambiar las canciones por una estrategia que le dicta el terror, pero que resulta efectiva para salvarse. Es un ejemplo de las posibilidades del heroísmo doméstico, ya que el heroísmo público pareciera vedado a las mujeres en épocas de paz.

La visión que Laura Méndez de Cuenca da sobre la *Madre Patria* es provinciana. En España se ambientan dos cuentos: “La tía de don Antonio” y “La tragedia del borracho”, que tienen como epicentros temáticos y espaciales el convento y el cementerio, respectivamente. La narradora critica injustas leyes como la del mayorazgo, y la miseria que obliga a emigrar a los hombres y a encerrarse en conventos, sin convicción, a las mujeres. También el tono puede ser risueño cuando presenta a un

borrachín típico que se queda dormido en un nicho y provoca la muerte de un clérigo que lo confunde con un “alma en pena”. Sor María de la Cruz es una mujer triste y reprimida que no eligió el encierro conventual por vocación, sino que se lo impusieron la familia y la pobreza. Recibe, por única vez, la visita de su sobrino y el hermano, que la habían idealizado a través de un recuerdo cariñoso. El locutorio es oscuro y un escalón, que nadie se atreve a franquear, marca el límite entre el claustro y el mundo exterior. El “¡Pobre mujer!” murmurado por Rodrigo, el hermano de la monja, cierra el cuento y resume su intención admonitoria.

De España llega también a las costas mexicanas, como resaca, Severiana, la usurera y asesina del primer cuento.

A pesar de la vida cosmopolita que llevó la autora, su mexicanidad está subrayada en varios cuentos. También deja constancia de su protesta contra las intervenciones extranjeras y el despojo de medio territorio. En “La Venta...”, Severiana y su marido compran una finca que perteneció a un patriota acribillado por balas norteamericanas. Sólo la narradora valora esta historia de honor, porque los herederos quieren deshacerse pronto “del montón de gloriosas ruinas empapadas en la sangre de un valiente”; por su parte, la prestamista quiere comprar barato para construir su mesón. Desde las ventanas de esa misma propiedad disparará Severiana contra nuevos invasores, esta vez los franceses del ejército de Maximiliano, y lo hace para proteger a su hijo mexicano.

De grandes ciudades estadounidenses, como Nueva York y Chicago, se busca huir en busca de la paz de las montañas; el suroeste corresponde a los territorios anexados a Estados Unidos por el tratado de Guadalupe Victoria (1848). Las referencias a esta zona se localizan en Alta California y Texas, San Bernardino y la misión de San Gabriel. En esta zona existen misiones religiosas, agricultores mexicanos, capataces gringos y también “indios salvajes” que bajan desde la Sierra Madre. Por lo tanto, Alta California es un espacio acechado por lo que la narradora considera la *barbarie* y por una civilización voraz y extraña a las raíces hispánicas y a la nación “generosa” que los hospedó, para luego ser despojada de un “rico jirón” territorial. La nostalgia por la patria de un grupo de amigos en torno a una guitarra es el marco apropiado para una narración de muertos que se levantan (“Un espanto de verdad”); y la denuncia de la miopía e ignorancia de Silverio Madariaga y su

madre, la muestra paradigmática del destino de millares de mexicanos que se convirtieron en extranjeros en su propia tierra (“La curva”).

Estos relatos basados en hechos históricos se vinculan en un doble aspecto con el romanticismo literario hispanoamericano por la visión del indígena como temible –como ocurre en la obra de Esteban Echeverría– y por el sentimiento de nación y de patriotismo amenazado, ya no por el imperio español, como en los inicios de los movimientos independentistas, sino por un nuevo imperialismo en ascenso: los Estados Unidos de América.

En *Simplezas* se incluyen dos relatos que se vinculan a los espacios del ensueño y de la evasión; se trata de “Un rayo de luna” y “Rosas muertas”. El primero tiene las características de una estampa y su material parece provenir de un sueño diurno o fantasía veladamente erótica. Un referente real como el Ajusco sólo servirá para desplegar los escenarios imaginarios, “la ciudad fantástica” sobre “el volcán muerto”, habitada por personajes fantasmagóricos.

En ese contexto de ensoñación surge la voz “robusta”, “los ojos negros”, el busto “airoso” del guitarrista que con su copla provoca la crisis de la narradora en el final del relato: “mis nervios ya no pudieron más, haciendo ¡crac! Reventaron en lágrimas, en éstas que me ahogan todavía”.

“Rosas muertas” está escrito en primera persona y responde al espacio de la evasión y al tiempo del descanso. Hay una incongruencia en los datos temporales ya que los excursionistas escapan de la lluvia invernal y urbana, pero en el momento de partir de la ciudad, contemplan los festejos del día de la Independencia estadounidense –4 de julio– que corresponde al verano en el hemisferio boreal. La oposición entre ciudad y montañas es absoluta y la narradora afirma que en los grandes conglomerados humanos se vive enfermo de envidia y tedio (ese “congojoso tedio de la vida” de su poema “Nieblas” ya citado). Si el espacio urbano genera egoísmo y rivalidades por sus exigencias laborales, en el campamento turístico reina la alegría y la solidaridad.



Con “la vida rústica y sosegada” desaparecen las dolencias, los odios y rencores y se anudan vínculos de amistad y amor: “nos amábamos tiernamente”. Este contexto bucólico tiene reminiscencias neoclásicas en su revalorización intelectualizada de la naturaleza. Sin embargo, esta situación excepcional no puede durar para siempre; las vacaciones acaban y sólo queda la tristeza que da título al cuento: “Rosas muertas”. Tono nostálgico que se corresponde con la temática de su obra poética.

El espacio escamoteado en *Simplezas* es el espacio del cuerpo: sólo hay rasgos escuetos, meras pinceladas para delinear los personajes; en algunos se utiliza la comparación para animalizarlos, Severiana es “una bestia humana” y su marido tiene “pisadas de gato”. La mecanógrafa Miss Isadora se perfila tan sólo por su ojos azules y sus “deditos afilados” y su enamorado recurre a una escultura para evocarla: la Aurora de Guido Reni, pintor italiano renacentista, famoso por la luminosidad de sus cuadros y la belleza de sus figuras (aunque el texto no aporte estos datos pues supone el conocimiento de sus lectores).

En “La espina” se sabe, de forma tangencial, que una bella joven fue asesinada, y de Estela (“La Gobernadora”) se dice que era “graciosa y más linda que el pecado, por no decir el pecado mismo” y su madre era también “una hembra hermosota”.

El pesado ropaje monacal cubre a Sor María de la Cruz, pero la imaginación del artista la descubre: “el hábito grosero que lo cubría no dejaba, ni por mucho, admirar el hermoso cuerpo que un artista hubiera deseado esculpir en mármoles y bronce”. Esta mujer “arrogante, fuerte y esbelta” besa al joven sobrino en la frente “con labios que parecían dos brasas” y luego se la describe como una imagen de cera. Toda la sensualidad y la frustración del personaje se sugiere, y a la vez se circunscribe, en estas líneas.

De la charlatana esposa del doctor Rosete (“Buches para la belleza”) sólo se dice que lloró al cumplir los cuarenta años y descubrir su primera “pata de gallo”. Los cuerpos fantasmagóricos de “Rayo de luna” son deformes, unos llevan en las espaldas alas abiertas de halcón; otros, en vez de piernas, “la enorme cola de delfín”, y en el juego de metamorfosis se unen las criaturas terrestres con las volátiles y marinas. En “Rosas muertas” los cuerpos desnudos se velan y se desvanecen ante la mirada del lector, a pesar del contexto edénico que los cobija:

“en sus recodos escondidos del arroyo nos bañábamos”.

*El espejo de Amarilis. Folletín y “cuadro de costumbres”*⁸

La modalidad de incluir relatos literarios y capítulos de novelas en serie en los periódicos se inicia en Francia en 1830 y rápidamente cobra auge. Según Arnold Hauser el folletín permite una “democratización sin precedentes de la literatura y una nivelación casi absoluta del público lector”⁹. Los clásicos de la literatura europea e hispanoamericana del XIX fueron leídos en entregas semanales, así ocurrió con las novelas de Balzac, Dumas y Dickens, pero también con *María, Facundo, La hija del judío; Monja, casada, virgen y mártir*, entre otras novelas de gran difusión. Además este medio permitió a nuestras novelistas hispanoamericanas “profesionalizarse” y, en algunos casos, poder vivir de sus novelas sentimentales publicadas en varios países, como es el caso de la argentina Juana Manuela Gorriti. Pero también Eduarda Mansilla de García, Gertrudis Gómez de Avellaneda y en México, Laura Méndez de Cuenca, quien publica su única novela, más tarde y en versión completa, en dos voluminosos tomos en *El Mundo*, México, 1902¹⁰.

Aunque *El espejo de Amarilis* gira en torno del protagonista, Julián Suárez del Olmo, médico de 35 años y soltero, en la novela, al igual que en los cuentos de Laura Méndez, los personajes femeninos son numerosos y representan diferentes condiciones sociales, caracteres y todas las etapas vitales. Las mujeres son dependientes o vulnerables y la voz narrativa no atenúa sus defectos. Están dotadas, afirma, de “ignorancia supina y sensibilidad malsana, que son el exquisito abono de la mujer latina” (t. 2, p. 128)¹¹, y por latina entiende, por lo general, a mexicanas y españolas.

El espejo de Amarilis es una novela que incluye un relato breve y una historia enmarcada. El doctor Julián Suárez del Olmo saca un pequeño espejo “de a tlaco” (con valor de un centavo) de la cartera, y su amigo Anselmo Yáñez quiere saber por qué el médico tiene en su posesión ese objeto. A partir de ese relato se superponen dos voces en la narración: una, la del Dr. Suárez del Olmo y, otra, una voz narradora omnisciente, monológica y, muchas veces, irónica, que introduce la historia del protagonista. También esa voz narradora se adjudica la función de realizar los cortes por capítulos, para marcar así el suspenso

y el ritmo, en tanto establece una comunicación “fática” (Jakobson) con el lector virtual; por ejemplo, la indicación expresa: “quien quiera saber más, vuelva la hoja y lea” (t. 1, p. 18). La diégesis avanza enlazando episodios y acciones de los personajes principales, y, en otras ocasiones, se detiene en meandros reflexivos que subrayan la tarea moral y didáctica que se impone la autora implícita. Laura Méndez aparece y reaparece en múltiples juicios de valor con respecto a las acciones narrativas. Desde el subtítulo la novela explicita su filiación costumbrista, cuyo modelo mexicano pueden ser Fernández de Lizardi, con el *Periquillo Sarniento* (1816), y el iniciador de la “literatura nacional”, Ignacio Altamirano, que es varias veces citado por la voz narrativa y que comparte con el héroe de la novela la ascendencia indígena. Pero *El espejo de Amarilis* es también una novela de formación (Bildungsroman) y Julián Suárez pareciera tener otro modelo literario en el ambicioso francés Julián Sorel de Stendhal; los acerca su origen humilde, el deseo de movilidad social y la fidelidad a un paradigma de personaje histórico, que ya no podrán repetir: Napoleón y Juárez, respectivamente. Sin embargo, la moral, su profesión y el destino de ambos son muy diferentes.

La heroína, Amarilis en la fantasía romántica del joven Julián, es simplemente Inés Mendoza, la hija de una familia de la “mediocracia”, compuesta por una madre abnegada, un padre jugador y dos hijas hermosas, para los avatares verosímiles de la historia. El argumento de la novela se basa, desde el título, en la propuesta de un enigma para ser resuelto, como habíamos planteado: ¿por qué el culto y mundano Dr. Julián Suárez del Olmo guarda consigo, en su cartera de piel de Rusia, un vulgar y femenino espejo de mano, a manera de talismán?

Víctor Sklovski asegura que “el enigma es un pretexto para deleitarnos con el reconocimiento. Pero en el enigma casi siempre hay dos soluciones: una directa, pero falsa, y otra verdadera”¹². Como el enigma encubre, obliga al oyente o, en este caso, al lector a estudiar las propiedades del objeto —el misterioso espejo— para lograr revelar las posibles combinatorias. El nombre Amarilis, en la diégesis, pierde su primera y más fuerte evocación intertextual (la égloga de Lope de Vega). Aquí en la novela de Laura Méndez se relaciona con una especie de ‘Blanca Nieves’, que se mira en el espejo para saber quién es la mujer más bella del mundo. Un cuento de hadas que la autora y la voz narradora emplean

como un pretexto para abordar el problema de la apariencia física y su correlación con la bondad y las virtudes de los personajes, concretamente del médico Julián. La solterona Marianita Arroyo les cuenta historias a los niños (Julián, Inés) para que olviden su orfandad, su abandono y su hambre: “Amarilis no sería la fiera deforme transformada en diosa de la hermosura, sino la dulce princesa encantada” (t. 1, p. 83).

Con este trabajo de imbricaciones textuales, Laura Méndez se convierte en una especie de antecesora de una tendencia actual en la literatura femenina, en tanto se produce una resignificación de los cuentos populares y de hadas, en textos de corte moderno, con el fin de establecer una representación crítica de las condiciones de vida de los personajes. El espejo de Blancanieves no sólo nos muestra el reflejo de la belleza y la fealdad, sino que en la interpretación de este cuento de hadas realizada por Sandra M. Gilbert y Susan Gubar,¹³ con fundamento en los análisis de Bruno Bettelheim¹⁴, el espejo es un espacio vacío que guarda la voz (patriarcal) del padre ausente, quien rige la valoración de la reina y de toda mujer.

En *El espejo de Amarilis*, el signo se cambia. Ya no es Amarilis/Blancanieves o la mujer —madrasta y bruja— quien se mira en el espejo, para rescatar la imagen de la belleza, sino es el indio que se ha convertido en el sabio médico. Julián recibe, de manos de la resentida Gregoria, el espejo que Clara le envía en nombre de Inés-Amarilis, para poner en evidencia la condición de indio y el parecido a un “mico” del protagonista. El reflejo le recordará siempre a Julián su fealdad, sus antecedentes indígenas y la imposibilidad de aspirar a un amor en otras clases sociales. Por esta razón, pasados los años el médico usará el espejo como un amuleto para justificar su pertinaz soltería y su pose pesimista y escéptica, muy propia del otro final de siglo. Se nos cuenta la historia de un amor frustrado, pero ante todo se hace una denuncia en contra de los prejuicios raciales y las crueldades de un grupo social que había sido vencido en la guerra (Juárez había vencido a Maximiliano, la Reforma a los espíritus monárquicos); sin embargo, las costumbres de las clases medias continuaban rigiéndose por parámetros de comportamientos clasistas y por una moral conservadora.

Amistad infantil y negación amorosa

Encontramos en *El espejo de Amarilis* un amplio espectro de las tendencias, escuelas y corrientes literarias del siglo XIX. En la novela se hace un recorrido del costumbrismo al naturalismo, con escarceos románticos y marcas realistas. Para ejemplificar esta afirmación nos detendremos, brevemente, en algunos personajes infantiles.

En los primeros capítulos se describe el pueblo de La Magdalena, en los suburbios de la ciudad de Tenochtitlan (México); el pintoresco pueblo de canales, flores y chinampas parece referirse a Xochimilco. El narrador informa sobre las costumbres, personajes y cultivos de la zona, con el tono didáctico de los poetas con formación neoclásica (como don Andrés Bello en la "Silva a la agricultura de la zona tórrida").

Julián y su primo Mateo, huérfanos porque sus padres habían muerto en Puebla luchando contra los invasores franceses (rasgo de fervor patriótico del romanticismo en los países hispanoamericanos), tienen como amigas a dos hermanas, Cruz y Soledad, tiernas compañeras de juegos y faenas: "Julián invitó a las recién halladas a que le acompañasen a juntar el rastrojo; aceptaron ellas con alegría, y atraillando ambas chalupas, los tres chicos, reunidos en una de ellas, se internaron gozosos entre los carrizales que entoldaban las angostas acequias" (t. 1, p. 20). Julián no volverá a verlas después de su huida hacia la ciudad, pero siempre las recordará con afecto y nostalgia por la inocencia perdida. Ya instalado en el barrio de Santa María de la Rivera y bajo la protección de Doña Gabinita Arroyo y luego del Dr. Borrayo, Julián trabará amistad con las hijas del matrimonio Mendoza y la numerosa familia del sastre Marcha; y conocerá también a la criada de ellos, llamada Gregoria y apodada la Perica. Tanto en la descripción de las características de las niñas, con sus virtudes y defectos, como en la enfermedad que sufren todos ellos, escarlatina y hambre crónica, se produce un movimiento hacia el realismo, aunque mechado con reminiscencias de la novela picaresca y por las ensoñaciones de Julián. Es en esa etapa en que el protagonista establece diferencias entre la orgullosa y despótica Clara y su dulce hermana menor, Inés, luego metamorfoseada en Amarilis para su amigo y servidor Julián. Desde entonces también comienza el enamoramiento, nunca correspondido, de la apasionada y elemental Perica por el tímido y soñador Julián.

En el segundo tomo de la novela, Julián es ya un prestigiado médico que se instala, sin saberlo pero con la implacable lógica de casualidades y enredos inverosímiles propios del folletín sentimental, frente a la casona de su lejano amor, ya casada y recién parida de un segundo hijo. La hija mayor de Inés, Niní, enferma de meningitis es milagrosa o inesperadamente "salvada" por Julián. Pero el narrador se inclina hacia el lado oscuro del Romanticismo e introduce la desequilibrada mente del marido de Amarilis, Rafael Sánchez Portal, quien cree ver en su bebé al hijo del Diablo y lo llama el "monstruo", denominación que adopta, con tono irónico, el narrador para continuar con el hilo de la historia. Por último, la misma voz narrativa, que invoca en algún intermedio intertextual a Zola y Taine, sitúa a Julián, en un paseo dominical al campo (léase Mixcoac), frente a una niña vendedora de cerillos, sucia y degradada hasta el robo y la prostitución. Ese personaje, la "guera de rancho", como la denomina la voz narrativa, resulta ser hija de Jesusita Arroyo y un militar y, por ende, nieta de la antigua patrona y protectora de Julián, Doña Gabinita. Los enlaces folletinescos continúan y los rasgos naturalistas surgen sin atenuantes en la condena: "la fealdad natural era en la niña como la raíz cuadrada, de la que representaba su mucha porquería y ésta a su turno, era la raíz cúbica de la depravación, que era la genuina y neta fealdad de la vendedora de cerillos" (t. 2, p. 146). Parece que el "método experimental" del maestro Zola se desliza en nuestra escritora de la medicina de Bernard a las matemáticas escolares. La moral decimonónica y la sensibilidad romántica ceden ante el imperativo categórico de la visión positivista de mundo. *El espejo de Amarilis*, como hemos señalado, es una novela formativa y también un tratado sobre educación, en un período de pasaje entre el pensamiento liberal juarista y los principios positivistas del porfiriato. La novela cubre una duración de 35 años, entre la infancia de Julián, a partir de 1860, que se asocia con la batalla en contra de los franceses en Puebla, y la madurez del médico en 1889, momento en el que casi se aproximan el tiempo de la enunciación y el del enunciado. En el desarrollo novelesco, advertimos los diversos procesos de educación del protagonista. De hecho, se rescata su formación escolar. Julián rechaza la relación con su abuelo brujo y supersticioso y opta por su maestro Iparraquine, la primera figura parental positiva. También se describen los métodos de

enseñanza y examen, la inclusión de la historia patria en el programa de estudios (en un momento en que no se privilegiaba esta enseñanza) con énfasis en el pasado prehispánico, en los héroes de la Independencia y en las hazañas de Benito Juárez. Después, cae en la esfera de influencia de la beata ex profesora Gabinita, que insiste en inculcarle al niño Julián principios cristianos y conservadores. Sin embargo, su desarrollo espiritual le depara el encuentro con el Dr. Burrayo, un médico ateo, escéptico y defensor del conocimiento científico, quien se convierte en su tutor y guía. Con esa influencia, Julián descubrirá su vocación como médico, su profundo amor por el conocimiento y su necesidad de servicio a los otros —como un deber cívico—. Cumple así, indirectamente y modernizándolo, con el último deseo de su madre de verlo convertido en un brujo exitoso, como su abuelo. Puede leerse un propósito de la autora implícita de marcar el paso de la salud y la vida en manos de la superstición y el pensamiento mágico, a la formación científica en las grandes ciudades, conocimientos que, sin embargo, no logran develar todos los misterios de la vida, ni proporcionan la felicidad al protagonista.

Paralelamente, la novela desarrolla también los principios de la educación de los personajes femeninos: Cruz, Soledad, Clara e Inés. Se trata, de acuerdo con los intereses primordiales del siglo XIX, de una educación dirigida a la formación de los “ángeles del hogar” en el conocimiento de las tareas domésticas, el bordado y las buenas costumbres. Este sistema de enseñanza preparaba a las mujeres de una manera deficiente para enfrentar la vida y los negocios, por ello Laura Méndez insiste en su “ignorancia supina”. Constatamos, así, los dos sistemas divergentes de educación: una, para introducir a los hombres en el conocimiento científico y otorgarles posibilidades para un ascenso social y, otra, con el fin de preparar a las mujeres para cumplir con su cometido de esposas y madres. Sin embargo, la educación científica y positivista no iba aparejada a la consecución de la felicidad. El conocimiento, para Julián, le produce dolor y lo obliga a refrenar las pasiones, debido a las normas de una moral cívica. Su ascenso económico y en el saber no se convierte en la posibilidad de un ascenso social, aunque sea por medio de un casamiento con una mujer de la clase media. Con todo, al final de la historia Julián rescata la serenidad, la confianza en el conocimiento y un cierto escepticismo. “Julián capituló con su aciaga

estrella, con la odiosa vida de duda, de soledad y de tristeza. Una ambición le quedaba ya: lograr esa serenidad olímpica de los ateos convencidos o el cinismo desdeñoso de los egoístas... Cesó de amar, cesó de creer” (t. 2, p. 166). Por el contrario, Inés-Amarilis es un personaje sin salida, ya que su situación social y moral la obligará a permanecer encerrada con su marido, el loco de la azotea. La autora implícita no le perdona su pasividad y la condena a la soledad y la histeria. El tratamiento de la locura, en la novela, introduce también elementos de índole positivista en el despliegue de las situaciones narrativas.

Con el ejercicio de la descripción de la locura como enfermedad, desde un punto de vista científico, la autora intenta mostrar sus conocimientos con respecto a los avances en materia de investigación sobre el comportamiento humano. Estas apreciaciones se hacen desde una convicción positivista que plantea los diferentes enfoques en torno a este problema. Los personajes sin educación (esposa, amigos, Pachita) atribuyen esos arranques maniaco-depresivos a la simple “alferecía” e introducen un discurso que se vincula con una discusión ética y moral. Entonces se sopesan más las obligaciones que se adquieren con respecto al loco y no tanto las posibles vías de atención que pueden seguirse, ya que abandonar a un familiar en el manicomio es una acción que concita el rechazo social y se hace merecedora de castigos de orden espiritual. Por otra parte, la maestra y lectora Laura Méndez explora la enfermedad como problema, y analiza el lento desenvolvimiento del mal. Detalla los síntomas, muestra los antecedentes, debido a razones hereditarias; “madre decrepita y padre alcohólico” (t. 2, p. 72); considera el impacto de los factores sociales, en el desarrollo de la locura. Para la madre del loco las lecturas folletinescas, *El conde de Montecristo*, *Los misterios de París*, entre otras, son las fuentes de la alucinación de su hijo, a la manera de don Alonso de Quijano ante el juicio del cura y del barbero. Sin embargo, este enloquecido burgués no podrá gozar de la libertad del hidalgo don Quijote, pues en un final de siglo positivista el loco se convierte en un apestado social. Se le encierra en su propia casa y pierde su calidad humana, es un objeto al que todos temen y tienen que cuidar. Los ataques violentos del marido de Inés, Rafael Sánchez Portal, se correlacionan con las crisis de conciencia de los personajes cuando bordean el adulterio que, en el caso de Julián, se transmuta en

una crisis frente al conocimiento. El saber se convierte así en una fuente de infelicidad, de conciencia que conduce al dolor y que evita a los seres humanos satisfacer sus instintos primordiales. Como escribía la autora en su poema "Nieblas": "Que nada es la razón, si a nuestro lado/ surge con insistencia incontrastable/ la tentadora imagen del pecado". El "pecado" no se consume en el caudaloso folletín, por lo que el deseo se opaca con la distancia; el médico parte a Europa por varios años y Amarilis queda condenada a la insatisfacción y al ámbito doméstico.

A manera de conclusiones. Una modernidad moderada

En un trabajo anterior afirmábamos que Laura Méndez de Cuenca poseía "un espíritu positivista y una sensibilidad romántica"¹⁵. Su visión liberal y positivista sobre los problemas del país y de sus habitantes va acompañada de una formación romántica y nacionalista. Al igual que otras escritoras mexicanas nacidas en el XIX, como Dolores Bolio y María Enriqueta Camarillo, aunque vivieron también en el XX no dan el paso decisivo y quedan retenidas en una moderada modernidad más cercana a los modelos culturales y morales decimonónicos.

Los personajes femeninos de sus cuentos y de la novela cubren una amplia gama de caracteres y estratos sociales. Desde las obreras tabacaleras que mueren de tuberculosis o las criadas que mueren a manos de un amante violento y celoso, como la Perica de la novela; jóvenes embarazadas que sueñan con alas desde su encierro doméstico, como la "heroína" de *Simplezas* o las esposas adúlteras de sus cuentos; pero también, como la Inés-Amarilis, mujeres abnegadas y sentimentales que deben renunciar al amor por las obligaciones sociales y deberán vivir atadas a un destino adverso. Las madres son figuras importantes en la narrativa de Laura Méndez. Son sacrificadas como la obrera tabacalera o la madre de Inés y del médico en la novela o monstruosas como la usurera Severiana y las celestinas que entregan a sus hijas a hombres viejos y adinerados.

Los roles sexuales y la doble moral de la sociedad patriarcal están vigentes y no se los cuestiona explícitamente, aunque se atisba una crítica en cuanto a la carga doméstica femenina frente a la libertad de los hijos varones. Los padres suelen ser débiles, jugadores o ausentes, pero se los reemplaza en la novela por figuras parentales protectoras como lo son

el maestro y el médico convertido en tutor del protagonista Julián del Olmo.

Laura Méndez de Cuenca como patriota, rechaza las intervenciones extranjeras que ha sufrido México en su época y además apoya las leyes de Reforma y el pensamiento liberal de Benito Juárez contra el poder de la Iglesia como institución. Participa en las reformas educativas del porfiriato y acepta las propuestas de naturalismo de Emilio Zola, aunque su postura con relación de la literatura está marcada por los postulados de la Sociedad Literaria Nezhualcōyotl (cuyo nombre rescata la figura del poeta y emperador azteca) y del liceo Hidalgo que elige el nombre de Miguel Hidalgo y Costilla, "Padre de la Patria", para auspiciar sus propuestas literarias vinculadas con la política y la nación.

Por su parte, otras mujeres que escribían en el periódico de la época *Las Violetas del Anáhuac*, presentan en sus escritos una dimensión estrechamente moralizante y un rechazo explícito a las nuevas corrientes literarias europeas, como el naturalismo francés. Califican a sus exponentes de "innovadores del vicio". Su condena se basa en la idea de que el naturalismo "no educa ni moraliza", e incluso proponen dividir las bibliotecas y colocar un letrero en la sección de dichos libros: "Se prohíbe la entrada a la mujer".

La vida de Laura Méndez de Cuenca, su viudez temprana y su participación en foros educativos internacionales, la llevan a frecuentar variadas lecturas, a visitar otros países y a conocer nuevas ideas y postulados científicos y filosóficos; este cúmulo de conocimientos y experiencias le otorgan a nuestra escritora una mayor amplitud de miras.

Finalizamos nuestro trabajo proponiendo la reedición de *El espejo de Amarilis* y la inclusión de Laura Méndez de Cuenca entre los escritores-as del XIX que ameritan nuevos acercamientos críticos.

notas

¹ *Poetisas Mexicanas. Siglos XVI, XVII, XVIII y XIX*, Antología y prólogo José María Vigil, Estudio preliminar, Ana Elena Díaz Alejo y Ernesto Prado Velázquez, México, UNAM, 1977.

² José Emilio Pacheco, Introducción y notas a *Poesía Mexicana 1810-1914*, México, Promexa, 1979. El fragmento de poema de Manuel Acuña utilizado como epígrafe también fue tomado de esta edición, p. 130.

³ Laura Hernández, recopil. y notas, *Conferencias del Ateneo de la Juventud*, México, UNAM, 1984, p. 27.

⁴ José María Vigil, *ob. cit.*, p. LXXVIII.

⁵ Los fragmentos de poemas de Laura Méndez de Cuenca están tomados de la citada antología *Poetisas mexicanas*, pp. 86-92.

⁶ Gonzalo Pérez Gómez, *Laura Méndez de Cuenca. Poesía rediviva*, Toluca, 1977, y Laura Méndez de Cuenca, *La pasión a solas. Antología poética* (1984), prólogo, selección y notas de Raúl Cáceres Carezo, Toluca, Instituto Mexiquense de Cultura, 1989 (2ª ed.).

⁷ *Simplezas*, México, Premiá-INBA, 1983. Reedición de la 1ª ed., París, Librerías Paul Ollendorff, con reproducción facsimilar de las dos primeras páginas. Utilizamos la edición de Premiá-INBA.

⁸ Una primera versión de este trabajo fue leída en el Coloquio Internacional de Literatura Mexicana del otro fin de siglo, El Colegio de México, abril de 2000, bajo el título de "Tras los reflejos de Amarilis de Laura Méndez de Cuenca".

⁹ Arnold Hauser, *Historia social de la literatura y del arte*, t. II, Madrid, Guadarrama (1951), trad. A. Tovar y F. P. Varas Reyes, 1964 (3ª ed. en español).

¹⁰ La novela no pudimos conseguirla cuando trabajábamos en nuestra antología de *Las voces olvidadas* pero luego nos fue facilitada en versión de microfilm, por el colega Dr. Oscar Mata quien la localizó en la Biblioteca Nacional de México. Una versión en papel de dicho microfilm puede consultarse en la biblioteca "Alfonso Reyes" de El Colegio de México.

¹¹ Las citas textuales corresponden a esta edición, Biblioteca de "El Mundo", México, 1902 (cf. nota 10), y sólo se anotará el número de página y tomo correspondiente, entre paréntesis, en el mismo texto.

¹² Víctor Sklovski, *La disimilitud de lo similar. Los orígenes del formalismo*, trad. de José Fernández Sánchez, Madrid, Comunicación, Serie B, 1973, p. 58.

¹³ Sandra M. Gilbert y Susan Gubar, *La loca del desván. La escritora y la imaginación literaria del Siglo XIX* [1979], trad. de C. Martínez Gemenio, Madrid, Cátedra, Instituto de la Mujer, 1984, p. 52.

¹⁴ Cf. Bruno Bettelheim, *Psicoanálisis de los cuentos de hadas* (1975), México, Grijalbo, 1988.

¹⁵ Véase el artículo con ese título sobre la autora, incluido en la ya citada antología, *Las voces olvidadas. Antología crítica de narradoras mexicanas nacidas en el siglo XIX*, Nora Pasternac, Ana Rosa Domenella y Luzelena Gutiérrez de Velasco, México, PIEM-COLMEX, 1991 (reeditado en 1997), pp. 117-138.