

---

# La belleza femenina en la literatura mexicana del siglo XIX

Marcela Dávalos

La belleza femenina está representada en las narraciones del siglo XIX con lujo de detalles. Del cabello hasta los pies, sin dejar de lado el atuendo y las formas de comportamiento. Repetir aquí el sinnúmero de frases que hacen alusión a los pies, a los ojos o al talle, resultaría excesivo, por lo que he tomado sólo unas cuantas para mostrar la forma en que se conceptuó la belleza en ese siglo.

Cada parte del cuerpo está relacionada con un significado específico, pues la belleza no es por sí misma sino que se ubica dentro de una relación: la mujer es “bella como al ángel del amor” o “hechicera como una virgen doliente”, ellas “no sólo son hermosas, sino divinas”.

La belleza se relaciona con la divinidad, pues esta cualidad es un don que Dios entregó a la mujer para que el hombre la buscara en la Tierra. La beldad femenina es el reflejo de la belleza que posee el Todopoderoso, es un pretexto para que el varón encuentre a Dios. El hombre tiene grabada en el corazón la reminiscencia de la hermosura celestial y las mujeres no son más que un medio para hallar y alcanzar su divinidad.

La preciosura femenina es para gustar al hombre; ella es bella tan sólo si la mirada masculina la aprueba como tal. Si el fin del varón es encontrar la belleza celestial en el mundo —que solamente posee la mujer—, el fin del “sexo débil” es presentarse bella para los ojos varoniles. Recordemos que la belleza celestial en este “mundo de corrupción” es un medio para alcanzar la divini-

dad del Creador; y que por el contrario, satisfacer la mirada viril es el único fin por el que la mujer desciende de los cielos: para el hombre, el amor de la mujer es un medio que le sirve para alcanzar sus fines, mientras que para ella él es la única razón de su existencia.

Esto significa —entre otras cosas— que existe una educación especial para los hombres: aprender a distinguir entre lo bello y lo horrendo. La representación que se hace de la mujer en la literatura del siglo pasado enmarca con claridad los rasgos que permiten catalogar a un ser femenino como bello. En un estudio similar a este, realizado por una historiadora contemporánea en torno a los escritores románticos del siglo XIX francés, se lee:

Existen trazos morfológicos y estereotipos que permiten descubrir a qué categoría pertenece cada mujer. . . cara larga en relación a la redonda, pies arqueados en relación a los planos, talles delicados en relación a los gruesos, la curva del mentón, en fin, objetos de ‘observación científica’ de los que se pueden sacar deducciones que han sido útiles para la educación masculina.<sup>1</sup>

La belleza no tiene otro fin que el de llegar al hombre; la mirada masculina da identidad a la mujer. El narrador de la novela *Baile y Cochino* de Tomás de Cuéllar describe esto claramente:

Nosotros, los hombres, si no fuéramos tan modestos como lo somos de ordinario, deberíamos conocer todo lo que valemos; si reflexionáramos en que hay en el mundo algunos miles de muchachas, que . . . están formando un verdadero estudio, están tramando todo un plan estratégico, están, en fin, elaborando en el arsenal de las coquetterías una porción de proyectiles, con el único intento de seducirnos, nos pondríamos orgullosos.<sup>2</sup>

El estudio al que se refiere el narrador es el tocador, y la porción de proyectiles son los retoques que realzan la belleza para conquistar al ser amado. Continúa Tomás de Cuéllar:

Las muchachas que se asoman a las ventanas para ser vistas, tienen por lo general por detrás y completamente invisible un geniecillo que las aconseja apretarse el corsé y peinarse bien: es el amor. . . Venturita se calzaba y se vestía muy bien, y se salía a andar por donde la vieran, por donde había más gente. . . las miras y las intenciones de ella, eran perfectamente legítimas. Venturita deseaba casarse, deseaba encontrar novio; aspiración que no tiene nada de censurable. ¿A qué otra cosa aspiran las muchachas bonitas?<sup>3</sup>

El motivo que lleva a las muchachas a asomarse a las ventanas es el amor, o, dicho de otra manera, es el deseo de conquistar un hombre con el que contraerán matrimonio por lo que se ponen bellas. Si el fin de la mujer en la Tierra es mostrar el amor divino al varón, y para lograrlo necesita que él la considere "su mitad de alma", entonces el sexo femenino tiene una tarea muy clara que realizar: ser bella para atraer al hombre con el que alcanzará su misión en el mundo (ella es la belleza ideal).

La belleza implica amor y matrimonio, un proyecto de vida que gira en torno a volverse o conservarse bella. Sin belleza no hay amor, sin belleza no hay acceso para amar a Dios; si la belleza dejara de existir, el hombre perdería la vía que posee para alcanzar los cielos.

### Los signos de la belleza femenina

Ambos sexos interpretan los signos que posee una joven a la que se califica de hermosa. En los relatos del siglo XIX aquí tratados, el pie es una zona clave que seduce al varón. El protagonista de la novela anónima *La mujer económica*, enfatiza cómo esa parte del cuerpo de la mujer, que sería más tarde su esposa, lo atrajo: ". . . un pie sumamente pulido, a la par que pequeño fueron los objetos que fijaron particularmente mi atención. . ."<sup>4</sup>. O bien, Venturita —personaje de la novela *Baile y Cochino*— comenta con su amiga:

Y ésto es lo que me ha hecho perderme en profundas reflexiones acerca de los únicos recursos de que una pobre mujer pueda valerse para hacerse agradable y poder encontrar un hombre que la haga feliz. . . uno de los mayores atractivos de la mujer es el buen calzado y el bonito pie.<sup>5</sup>

Para el siglo diecinueve el pie pequeño, bonito, delicado y bien calzado es uno de los principales atractivos para los jóvenes, el primer requisito de la fisonomía femenina digno para el matrimonio. El arreglo femenino, sin embargo, engloba muchos otros detalles que hacen temer a aquélla que no los posee; la angustia de una mujer que se siente quedada (en boca de los narradores y personajes de las novelas) nos permitirá ir completando el ajuar y cuidados corporales que se deben poseer para postularse al matrimonio. El narrador de la novela de Cuéllar expresa:

Venturita se va haciendo casi una señora grande. . . Vayan ustedes a reprochar a una mujer en semejantes condiciones que sea risueña, que se asome al balcón, que se apriete mucho el corsé, que se vista algo chillón, que le ajuste el botín la punta del pie. En todo caso estaba en su perfecto derecho: quería casarse y con razón, este deseo no tiene nada de malo; quería agradar: esto es lo más natural, esto lo hacen todas las mujeres. . .<sup>6</sup>

El grado de orgullo con que describe el discurs-

so masculino de las novelas sentimentales a la mujer deseosa de matrimonio es inaudito.

La arrogancia con que vive el sexo masculino la preocupación femenina por estar hermosa, —que le parece tan natural— lo vuelve un acto servil; revela la capacidad de dominio y seguridad con la que ellos se distinguen de ese ser “inferior” que sirve en cuerpo y alma la vida del hombre.

Pero si bien en los relatos las mujeres son el bello sexo, dulce, delicado, puro, angelical, etcétera, también son los “reptiles que se arrastran en el lodo” —según palabras de Ignacio Manuel Altamirano en sus *Escritos literarios sobre Florencio M. del Castillo*. La beldad no queda solamente en los pies o el talle delicado, sino que se completa con la educación y el recato que haya tenido la doncella en la casa paterna. Luisa —personaje de la novela de Ramón de la Sierra—, era una “. . . joven encantadora de 18 años que reunía a los atractivos de su hermosura, mucha gracia en sus modales y una educación esmerada, que había recibido en el hogar paterno”.<sup>7</sup> A Cristina —protagonista de la novela *La pobre viuda*—, además de bella “le habían infundido buenas inclinaciones y dándole sus padres buen ejemplo. . .”<sup>8</sup> La protagonista de *La Calandria*, novela de Rafael Delgado era, según su pretenso, “una niña que ha estado tan recogida siempre, tan metidita en su casa, tan cuidada por su mamá, que tiene la carita tan fina y el cuerpecito tan delicado que no está hecha para pasar trabajos. . .”<sup>9</sup>

Las tareas femeninas que realiza la joven durante los años de estancia en casa de sus padres: coser, bordar, rezar, etcétera, son labores que se conjugan con la delicadeza e ideal de belleza que toda mujer que desee postularse al matrimonio debe realizar con habilidad. En suma, un ser bello a la mirada masculina de los relatos decimonónicos no es sólo un pie cubierto con raso, sino además un pie que sabe sentarse con decencia y moverse púdicamente; la timidez, la bondad, la armonía y la pureza aumentan el atractivo femenino.

Rodolfo, al conocer a Angelina —en la novela de Rafael Delgado—, no le simpatizó, pero con el paso del tiempo cambió su opinión: “. . . no tardé

en comprender que aquel airecillo gazmoño que tanto me chocó en Angelina el primer día, no era más que timidez y bondad, muy en armonía con su carácter y su belleza, muy natural de quien había tenido tanto que llorar. . .”<sup>10</sup> Una mujer mientras más sufre más mujer es; pero el sufrimiento moldea el carácter sobresaltando la timidez y la bondad. A los ojos masculinos de las novelas aquí analizadas, si el sexo femenino se muestra quebradizo y dócil es mayormente atractivo. Pero no podemos dejar de lado que si una mujer es tímida y bondadosa pero fea, entonces no se le califica en términos positivos o halagadores.

Es bella la mujer que posee un “talle airoso y delicado”, una “cintura de sílfide” o bien cuando el “hermoso talle oculta formas escultóricas”. Existen una serie de significados para las partes del cuerpo que constituyen a una mujer bella, a una voluble o a una posible esposa. Por ejemplo, “el talle redondo es un signo de fuerza, las mujeres así construidas son imperiosas, voluntarias y más voluptuosas que tiernas. Al contrario, las mujeres de talle plano son sacrificadas, llenas de finura e inclinadas a la melancolía; son mejores mujeres que las otras. El talle plano es suave y flexible, el talle redondo es inflexible y provocador. Es inútil recordar que estas observaciones no existen en lo más mínimo para los hombres”.<sup>11</sup>

Debido a que el talle flexible y plano refleja que la mujer es buen prospecto para esposa, la protagonista de la novela *Baile y Cochino* debió transformar el suyo:

Venturita. . . había acabado por obligar a sus costillas falsas a doblegarse sin resistencia a la tiránica presión de las barbas de ballena. Este desarrollo y esta presión habían logrado trazar esas líneas forzosamente oblicuas y graciosamente curvas, que, rematando en una cintura casi inverosímil, producen cierto hormigueo en las palmas de las manos de todos los hombres deseosos de medir con dos palmos aquella circunferencia subversiva.<sup>12</sup>

## El varón aprende a leer los movimientos femeninos

Intentar aparentar es tarea del sexo femenino; mientras más delgada sea la cintura, más gustará al hombre, por lo que si es necesario, se recurre a la faja que aparenta a la vista masculina unas atractivas formas. La belleza es la entrada al matrimonio, y como la misión de la mujer es compartir su vida con su "mitad de alma", entonces ella recurre a la belleza aun cuando sea pura apariencia. La mujer tiene permitido "engañar" al sexo masculino: recurre a artificios que la conduzcan al matrimonio. La belleza es un arma que posee la mujer que desea casarse; su arreglo se dirige estrictamente a este fin:

Esto de las líneas y del hormigueo de las palmas de las manos de los hombres, se lo había revelado a Venturita [habla el narrador] una amiga íntima, quien no sólo sabía de boca de su amante ese fenómeno del cosquilleo, sino que el amante mismo a su vez había recibido exacta confidencia de parte de algunos de sus amigos. . . Desde entonces el orden estricto de las ideas que pasaban por la mente de Venturita al ajustarse el corsé frente al tocador, era éste. . . el recuerdo del cosquilleo ese de las palmas de las manos del sexo feo.<sup>13</sup>

Al varón se le educa para apreciar ciertas partes de la mujer, el talle y el pie son dos puntos fundamentales que lo conquistan en los relatos del siglo pasado. El cosquilleo no es más que el deseo de tocar que le provoca la belleza, pero la provocación es un acto "consciente" en la mente de las mujeres. No estamos hablando de condenar a la "provocadora" si no tan sólo haciendo evidente que su tarea fundamental en la vida es "elegir" (pescar) al ser que compartirá con ella el amor divino.

Pero la belleza tiene un lado además muy peligroso: al llegar el amor, la mujer inexperta sufre el riesgo de provocar a los hombres sin proponérselo. Una muchacha de "talle flexible", de "cara ovalada", de "fisonomía virginal", "sonrosada y fresca", con "dientes blancos y esmaltados",

"candorosa y pura", que exhala un "perfume de inocencia", que posee "ojos negros y brillantes", "pie pequeño y delicado", "párpados sombreados por negras pestañas", "boca pequeña y labios bruñidos", "tez ligeramente pintada de nácar", "seno de alabastro", "tobillos torneados". . . en fin, que posee las cualidades propias de una hermosura, es una muchacha en peligro, porque —como dice el sacerdote aconsejando a la madre de Lola, personaje de *La Calandria*— "su edad, su inexperiencia, su hermosura, acaso la expondrán a mil peligros, y la única manera de precaverla contra ellos es colocarla bajo el amparo de personas graves y de buenas costumbres".<sup>14</sup>

La edad en que la niña comienza a borrarse y empieza la mujer a aparecer es una etapa en que "las formas se acentúan vigorosamente y los perfiles desaparecen cambiándose en morbideces", es una edad muy difícil porque la inocencia hace mirar y sonreír provocadoramente; así sucedió a Lola, lo que preocupaba mucho a su madre: "la muchacha [dirigiéndose al sacerdote] es bonita, pero muy alegre de ojos, a todos les enseña los dientes, con todos se ríe, y no hace más que cantar. . .".<sup>15</sup> La solución fue alejarla de la gente —a casa del padre González— resguardándola de las miradas hasta que la joven entendiera que dichos gestos significan algo distinto cuando ha llegado la edad para amar: se corre el riesgo de mirar ardientemente o de sonreír provocativamente, sin proponérselo.

Cuando la niña ríe, juguetea o mira alegremente no hay por qué precaver a ninguna persona, pero cuando la joven a la que llegó la edad de amar actúa de ese modo, entonces habrá que reprimirla y aislarla. Como antes vimos, la edad de amar despierta al cuerpo la posibilidad de pecar (de fornicar), y mientras la adolescente no tenga conocimiento del recato que debe mostrar, es mejor alejarla de los ojos masculinos. El pudor aparece con la transición de la niña a la joven, en este periodo aprende a comportarse como la señorita en la que se convirtió y también se hace evidente que las miradas masculinas hacia ella pueden tener doble sentido: el varón puede interpretar de los actos femeninos deseos de atraerlo.

La mujer debe contener sus miradas. Solamente a aquél que amará brinda sus mejores sonrisas

y alegría, lo contrario califica a la mujer de coqueta. El hombre, en cambio, aprende a leer las miradas y las sonrisas de aquélla a la que pretende. En fin, al llegar a la adolescencia los sexos son separados de manera tajante diferenciándolos entre sí: para ambos se inicia el ver dobles intenciones en los comportamientos y actitudes del otro.

Con la edad se refina el cómo mostrar el amor, Clemencia —personaje de la novela de Ignacio M. Altamirano (1869)— al enamorar a Enrique ya era una mujer que “conocía a fondo el arte de mirar y de sonreír, sus ojos sabían languidecer como fatigados por la pasión, y mirando así, trastornaban el alma del pobre joven; su boca, sobre todo, tenía ese no sé qué irresistible que sólo las coquetas de buen tono saben usar; la sonrisa de Eva, infantil y cariñosa, el temblor de labios, como si la emoción los agitara, y luego, aquellos labios rojos y sensuales, aquellos dientes de una blancura deslumbrante, aquellos suspiros que parecían arrancados a un pecho próximo a estallar, aquel acento turbado y a veces cortado y brusco: . . .”<sup>16</sup>

La mirada y la sonrisa son dos gestos claves que sirven para conquistar al enamorado, pero son armas de doble filo: es necesario aprender a emplearlos en los momentos debidos y no permitir que todos crean que se les está enamorando. El papel que juegan los personajes femeninos en las novelas decimonónicas es difícil (por no decir ridículo): poner los ojos lánguidos significa colocarlos de modo que aparenten abatimiento, decaimiento y debilidad; la sonrisa de Eva con los labios temblorosos, como si la emoción los agitara, provoca fuertes estragos en el hombre que los mira: tal parece que cuando ella refleja miedo gusta más; si los suspiros son similares a estertores resultan románticos al varón. La beldad aumenta gradualmente mientras más debilidad, temor y falta de agresividad ante él muestran las mujeres.

El recato femenino evita entregar el amor a cualquier hombre. El carácter puro y virginal es manifiesto para la mirada de los otros, por lo que la mujer que ha sido “mancillada” por las caricias y besos de un hombre es notoria a primera vista. El narrador de la novela *Antonia* (1872) de Ignacio M. Altamirano, al describir a la protagonista

encuentra que “Antonia estaba siempre linda, con su *fisonomía virginal* sonrosada y fresca. . . alta, esbeltísima y arrogante, había en ella esa externa y *encantadora debilidad de las personas sensibles y delicadas* que reside en todo el cuerpo y que se revela en todos los movimientos. Pálida, con palideces de azucena. . .”<sup>17</sup>

La continencia en que ha vivido una señorita es notoria por su compostura; si ni las manchas ni la suciedad la han alcanzado cada acto revelará su fisonomía virginal. En suma, es necesario aislar a la mujer que ha llegado a la edad del amor debido al peligro que, inocentemente, corre: aparecer como desvirtuada aún siendo virgen. El periodo que va de la niñez a la adolescencia es problemático para la mujer (lo que no significa que no lo sea para el hombre), pues descubre que cada una de sus acciones son observadas detenidamente por los varones que podrían malinterpretarlas como provocaciones sexuales. Las miradas, las sonrisas y los movimientos, son signos sobre los que deben hacer conciencia las féminas prestas para el matrimonio: se trata de que uno solo sea el hombre de su vida, sin que las miradas y sonrisas que a él se dirigen sean repetidas para los otros hombres. Significa que hay distintas maneras de mirar y de sonreír: al amado se le muestran los ojos lánguidos, la sonrisa de Eva y el acento turbado; para los demás seres masculinos no deben existir más que miradas firmes, sonrisas educadas e indiferencia emocional puesto que estos últimos no serán los esposos.

La mujer debe ser débil  
porque es reflejo de Dios

En el fondo de lo anterior hay un profundo aprecio por el ser femenino que muestra debilidad y obediencia a los varones; es esa figura delicada la que motiva e impulsa al “macho” a sentirse atraído. La diferenciación de tareas que se imponen para la conquista del ser amado a ambos sexos los vuelven desconfiados entre sí: el amor genera una fuerte división entre el hombre que mira y la mujer mirada.

El hombre debe aprender a descifrar ciertas claves. El color sonrosado de las mejillas —sín-

toma del amor— se debe a que la sangre comienza a circular con mayor rapidez causando rubor; esto no es otra cosa que un objeto de observación científica del que los hombres pueden deducir el sentimiento o indiferencia que se les profesa. El rostro blanco y nacarado es un tono que —se educa y explica al varón— da la virtud, y la mujer virtuosa es aquella que se porta complaciente y servicial con el hombre: la esposa ideal. Los ojos con brillo son muestra de afecto, de ahí que existan “miradas de una dulzura y de un magnetismo irresistibles”, o bien que una mujer que está enamorada no se atreva a levantar la cara y mirar al enamorado (lo que hace evidente al varón el amor que se le tiene). Al “sexo fuerte” se le educa sobre el “terreno que habrá de pisar”, pues él declarará su amor ahí donde sea correspondido y no rechazado.

Observador y espía del comportamiento femenino provoca respuestas de defensa en ella: los baños de agua helada apaciguan el calor que origina el alza de la temperatura en el cuerpo (deseo), y con esto el rubor; si el rostro de la mujer virtuosa es blanco y nacarado, entonces la mujer —que desea siempre casarse— buscará la forma de darle el tono; si el pudor —propio de la virgen— exige no levantar la mirada, entonces el “sexo débil” no mirará de frente. Ella es el objeto de observación y por tanto la vigilada; ellos procuran comprenderle e investigarle para descubrir en ella sus síntomas amorosos. El discurso masculino de los personajes decimonónicos siempre lo ubica en el papel activo, él no es el observado, por tanto no debe defenderse; sin embargo, como retador, no puede jamás plantear una relación de amistad con el sexo femenino. Su actitud es siempre la de desafiarla, lo que significa que es su rival. El poder del “sexo fuerte” sobre las mujeres radica en haber tomado la iniciativa de observación; quien observa siempre es aquél que está tras el lente de aumento, mientras que el observado se halla colocado en portaobjetos.

Los jóvenes ven en una mujer la totalidad anhelada; ella concentra la imagen ideal que les permitirá acceder al Señor (porque cuando la aman es para amar a Dios). El narrador al describir a Angelina —en la novela de Ramón de la Sierra— se expresa de ella así:

...era verdaderamente hermosa, y realizaba su belleza un aire apacible de dulzura con cierto tinte de melancolía que hacía creer que su imaginación era viva y exaltada: sus grandes ojos garzos eran el espejo de su alma; su boca era pequeña, su nariz bien formada, su cutis de un color rosado, era tan terso, diáfano y delicado, que se podían contar sus arterias. Una apacible languidez había en el semblante de Angelina; su sonrisa era melancólica, y su mirar tan dulce que sería imposible verla sin amarla. . . *era en fin, el positivo de ese bello ideal que se forjan los jóvenes y que sin existir adoran*, dotada de un talento muy claro y de una sensibilidad rara, no tenía más defecto que su misma sensibilidad. Se había formado un carácter tétrico y casi siempre estaba envuelta en una triste melancolía. . . estaba dotada de un alma ardiente, y sus emociones eran fuertes y poderosas.<sup>18</sup>

En Angelina están todas las cualidades que conforman a la mujer bella, y que exaltan al hombre para amarla. Los jóvenes integran en una sola mujer todo el sentido de su amor, se ven en ella reflejados y por ella acceden al cielo —sin que exista. La existencia de la mujer amada es existencia de él mismo; el reflejo varonil procede del espejo en que se ven: ella es igual a él porque el amor es un acto de narcisismo.<sup>19</sup> De aquí podemos entonces reafirmar que aun cuando él es el observador y por tanto retador, la mujer en el fondo es su semejante. No se reta a aquél que no se considera un igual.

#### Belleza, fealdad y naturaleza

En los pasajes narrativos que se refieren al amor, comúnmente se hallan presentes paisajes naturales, flores o aves. Desde finales del siglo dieciocho europeo (influencia presente en los escritores mexicanos), la idea de naturaleza —según la historiadora francesa Annie Goldman— se asoció a la felicidad y la sociedad a la infelicidad. Cada vez que se presentan momentos de feliz y sublime amor, en las novelas sentimentales mexicanas del

siglo diecinueve, se asocian a la armonía y bellezas naturales.

La mujer enamorada se acerca a las flores, como Angelina (en la novela de Rafael Delgado) quien es descrita así por su pretense:

El amor y la dicha de ser amada embellecen a la joven. Nunca más hermosa. Su pálido rostro tomó suaves tintes de rosa, sus labios antes descoloridos se encendieron, y sus negros y brillantes ojos fulguraban húmedos y alegres. Ella siempre tan modesta y enemiga de galas, se tornó presumidilla. Peinaba graciosamente sus cabellos y solía adornarse con alguna flor.<sup>20</sup>

O bien, Rodolfo (enamorado de Angelina) describe su situación:

Sentí anhelo infinito de que aquel amor que llenaba mi alma fuese el último de mi vida, deseo finísimo de vivir sólo para Angelina, sólo para ella; deseo vehemente de ser bueno. . . para gozar como de cosa propia, de la hermosura de aquel cielo tachonado de luceros, de las mil y mil bellezas que la noche tenía cubiertas con sus velos. . . gozar del supremo espectáculo juntos. . . que pudiésemos continuar siempre observando aquellas delicadísimas flores que envolvían nuestros cielos otoñales. . .<sup>21</sup>

Si la naturaleza, la belleza y el sentimiento van juntos en la concepción de las novelas mexicanas decimonónicas, ¿dónde queda entonces la fealdad? Si la mujer bella cumple con todas las cualidades que enumeramos arriba, ¿cuáles son las de la fea?

La representación de la mujer en los relatos sólo incluye a la mujer blanca: española, o quizá descendiente de español e india en la que predominó el gen del color blanco en la piel. Seguramente —o afirmativamente— la gran mayoría de las mujeres mexicanas en el siglo diecinueve fueron indias o morenas, pero su figura no aparece ni por casualidad dentro del mundo de los personajes femeninos de esas historias. Aparece la criolla y aun con cierta resistencia de los autores.

Altamirano, en su novela *El Zarco*, presenta al narrador describiendo a una mujer morena, pero que pertenece todavía al espacio de lo bello. Veamos como la distingue de la india:

La otra [Pilar], era morena; con ese tono suave y delicado de las criollas que se alejan del tipo español, sin confundirse con el indio, y que denuncia a la hija humilde del pueblo. . .<sup>22</sup>

Veremos cómo la mujer fea es la morena —perteneciente por tanto al pueblo— y posee las características opuestas a lo que define a la belleza. En el relato *La mujer fea* (1843) de Manuel Payno se presenta un claro ejemplo por parte del narrador:

Un día Juana se puso de pie delante de un espejo de cuerpo entero; su talle no era flexible y delicado, sino tosco y tallado, a semejanza de algunas defectuosas esculturas antiguas: su color era moreno, sus ojos pequeños y verdiosos, su frente deprimida, sus labios pálidos y regordidos, su nariz abultada y un poco torcida, su cabello negro y erizo. . . Desde ese momento desaparecieron para siempre las ilusiones de Juana; no esperó ya ni dicha, ni amor, ni tranquilidad en su vida. ¿Habría, decía, un hombre que me llame su sol, su estrella, su encanto, su amor? Estas dulces palabras que enorgullecen, que embriagan a todas las mujeres, jamás vibrarán a mis oídos, jamás me amarán nadie, porque soy fea, y el ridículo, el sarcasmo, la mofa, caerán sobre mi desgraciada juventud.<sup>23</sup>

La representación de la belleza del siglo diecinueve no es para todas las mujeres, las indias quedan excluidas. ¿No es éste un elemento evidente de que los literatos están describiendo desde y para un pequeño grupo? ¿Qué mujeres tenían contacto con esos modelos literarios que las estaban educando?

Para la india no hay la idea de naturaleza/felicidad, ni la de belleza/amor, ni tampoco la de amor/matrimonio; muy seguramente sus vidas

no tenían absolutamente nada que ver con estos conceptos de un grupo minoritario. Sin embargo, Prieto, a través de sus personajes, sí tiene un "fantasma" claramente constituido sobre ellas; las indias no amarán jamás.

La fealdad —continúa el narrador describiendo al personaje Juana—, implica monstruosidad y suciedad:

. . . de color trigueño muy subido, abultada nariz llena de pequeños puntitos negros, que llaman espinillas; ojos verdes extremadamente saltones; cejas casi tendidas en línea recta, cabellos negros y cerdosos, tanto, que a pesar de la pomada, se conocía su rebelde obstinación. La cintura era extremadamente gruesa, y cuando se puso de pie, pude notar su baja estatura, y unos pies grandes llenos de sinuosidades, que creo se llaman juanetes; un cuello sudoroso y moreno con algunas manchas amoratadas. . .<sup>24</sup>

Pero aun cuando la mujer fea sea monstruosa, a ella también le llega el amor con todos sus síntomas —mirada brillante, rubor, nerviosismo, etcétera—, sin embargo no podrá verlo realizado. El "compasivo" narrador de *La mujer fea* exhibe cómo Juana por ser fea sufría al saberse incapaz de alcanzar el amor:

Amar con vehemencia, y sentir dentro del pecho latir agitado el corazón, tener esa necesidad imprescindible de ser comprendida y escuchada por un hombre, y no tener más que la befa, el desprecio, el aislamiento en torno de la vida. Ser virtuosa, sincera, amable, cándida y no ser amada porque faltaron ciertas proporciones en la fisonomía, porque el rostro es moreno en vez de ser blanco y nácar; porque el cuerpo es tosco y encorvado, en lugar de ser flexible y airoso; porque los pies son grandes. . .<sup>25</sup>

A toda mujer, según el relato que estamos analizando, le llega un momento para amar, pero sólo la que es bella podrá alcanzar el matrimonio. Los hombres no pueden amar la fealdad, y para quien es fea sólo existen burlas y desprecios. Vemos

entonces que las cualidades morales, si bien son parte de la belleza, no son suficientes por sí mismas. El hombre no ama a una mujer fea y llena de cualidades morales como son la bondad y la sensibilidad. Si ella no cumple con la tez nacarada, la cintura ligera y los pies delicados —pero sí es melancólica y servicial— entonces no es un ser propio para gustar. Incluso, no se puede concebir la idea de que existan por separado el talle delgado de la mujer y el carácter digno para convertirse en esposa. Constitución física y temperamento van unidos.

Si la mujer es un reflejo en la Tierra de la belleza del Creador y éste la puso en el mundo para que el hombre pudiese alcanzar los cielos, lo primero que podemos deducir es que la mujer fea no está avalada por los cielos, es una extraña excepción (en el discurso de la literatura del siglo diecinueve) que no representa la pureza divina en medio del caos, y por lo tanto, no posee tampoco las cualidades temperamentales que sí pertenecen a la belleza (sensibilidad, delicadeza, etcétera).

Por otra parte, si el hombre —que en el discurso de las novelas se presenta como un ser enteramente guapo y valioso— al enamorarse de una mujer, se enamora de sí mismo, va a requerir que el sujeto de su amor sea bello; jamás se verá reflejado en una mujer fea.

Por último, habría que decir que la mujer fea queda descalificada para el matrimonio a pesar de sus cualidades morales, porque si bien una esposa debe ser recatada y pura, es imprescindible y prioritario que sea hermosa. Lo primero que se manifiesta a los ojos varoniles es la belleza, y como la fealdad es, por axioma, un elemento que niega el matrimonio, el hombre ni siquiera se acerca a una mujer poco atractiva. ¿Y las cualidades morales de la fea, dónde quedaron? Son secundarias. El hombre es atraído por la belleza física externa y lo demás se da por añadidura; la que acepta como esposa primero le atrae por el aspecto exterior y después mira sus cualidades morales.

Esto no quiere decir que no sean imprescindibles las cualidades que distinguen a la mujer pura para elegirla como esposa. Lo que estamos subrayando es que el discurso masculino de las



narraciones excluye hasta las más brillantes cualidades si la mujer no es hermosa. Las cualidades femeninas las poseen aquéllas que estén dispuestas en vida y alma a servir incondicionalmente al varón (ser buenas esposas), por lo que se podría pensar que una mujer sin esas cualidades no desearía convertirse en esposa: el hombre exige para casarse fidelidad y sumisión, pero estas características solas no son suficientes, la mujer debe además ser bella.

El alboroto en torno al aprecio de las cualidades femeninas es una articulación más de la estructura discursiva que aparece en los escritos del siglo diecinueve. El enaltecimiento de la debilidad, languidecimiento, sacrificio y obediencia femeninos, pareciese ser una trampa a favor de quienes escribieron: cada una de esas cualidades permite al hombre sentir que su rival no le arrancará su privilegiada posición, puesto que si es una verdadera mujer y esposa permanecerá fiel, pasiva y con los brazos cruzados. Se le ofrece "felicidad" en el matrimonio a cambio de incondicionalidad.

El protagonista de *Antonia* describe cómo se enamoró de ella un día cuando la vio pasar el río:

. . . levantábase el vestido lo suficiente para poder pasar sin mojarlo, y en esta desnudez, tan común en las vírgenes antiguas, pude admirar sus bellísimas formas. Un estatuario habría tenido deseo de reproducir en una Venus aquel pie pequeño y arqueado, y aquella pierna mórbida y blanca que parecía modelada por el pincel de Praxíteles. . . Jamás había yo contemplado un espectáculo semejante, y aquel me enloqueció por la primera vez. Llegó por fin la hora del amor.<sup>26</sup>

Altamirano nos muestra cómo las formas de la mujer es lo que despierta el amor en los varones; es decir, no es el alma lo que lo genera, sino el cuerpo. Continúa Altamirano:

Desde entonces comprendí que la aurora del amor es el deseo. Después he tratado de convencerme, leyendo a los poetas platónicos, de que sucede lo contrario. . . Puede que sea cierto, pero a mí no me sucedió así, y creo que a nadie le sucede; sólo que la

hipocresía social y literaria impide que estas cosas se confiensen ingenuamente.<sup>27</sup>

Con esto se reafirma que las cualidades femeninas —el alma— están apartadas de todo. Sin belleza no hay amor. Para Juana, nuestro modelo de mujer fea (mejor dicho, el modelo de Payno), no hay más alternativa que el convento. Para ella no habrá matrimonio:

Nadie [ningún hombre] quería a Juana, la amistad y el amor eran sentimientos que abrigaba el corazón de la pobre criatura; pero que nunca había visto correspondidos ni pagados. La edad fue amortiguando, como era natural, los sentimientos y las pasiones de Juana. Cuando era anciana servía y amaba a Dios, que es el único ser a quien podemos acogernos cuando el mundo nos abandona y nos rechaza. En la tranquilidad que proporciona la virtud, encontró la compensación de los padecimientos de su juventud; y al fin murió y subió a la mansión donde no hay deformidades ni imperfecciones físicas.<sup>28</sup>

Dios es el único amante posible para las feas; recaen sobre ellas la amenaza de la soledad y el sufrimiento. La felicidad eterna se le promete en el cielo, allá donde las almas se miran entre sí con ojos de bondad; allá donde los cuerpos no pueden influir en el juicio de la mirada terrena que posee el hombre. Porque en los relatos del siglo diecinueve en un matrimonio no es una virtud tener una esposa fea; incluso, la mujer bella que logró conseguir un marido está, como esposa, continuamente amenazada de aburrir al marido por sus descuidos físicos. Veamos los consejos que da Payno a las mujeres para conservar sus matrimonios en el escrito moral *Memorias sobre el matrimonio* (1843):

Es cierto, ciertísimo, que las prendas morales pueden hacer a una mujer amable e interesante; pero también lo es, que si a estas prendas se reúne la hermosura y el aseo, es probable que *el marido*. . . fije la atención de una manera más durable.

Un hombre cuando se casa es sin duda. . . porque la mujer le agrada y lo ama. Pues bien, el cuidado extremo de la mujer debe ser el de no destruir después de casada la primera impresión que por su belleza concibió el marido cuando era amante.

Al ponerse al tocador, la esposa hará reminiscencia del capricho que tenía el marido cuando era novio. . . El consejo es muy bueno, puesto que tiende nada menos que a despertar en el marido algunos recuerdos tiernos y agradables. La observancia de estas pequeñas reglas que al parecer son insignificantes, harán a las casadas experimentar más a menudo las caricias y ternura de su esposo. Los colores de los vestidos deberán acomodarse al del rostro y pecho, haciendo al desuido preguntas al marido, y prefiriendo los géneros que más le agraden. En este punto aconsejo a las mujeres sacrifiquen enteramente sus caprichos y aun los de la moda, con tal de no dar el más pequeño disgusto a su dueño querido.<sup>29</sup>

De novia pensando en el día en que será esposa, y de esposa pensando siempre en mantenerlo a su lado. Un hombre se casa porque la mujer le agrada y lo ama. ¿Podría haber mayor claridad que refleje el papel de la mujer en el discurso masculino de la literatura del siglo diecinueve?

Que le agrade la mujer es lo mismo decir que le atraiga su belleza, la belleza corporal. El cuerpo, siempre censurado por este discurso, es también siempre el generador del amor del hombre hacia la mujer. Que lo ame significa que se entregue en cuerpo y alma y servirlo. Asunto concluido: el hombre desea la belleza pero predica que lo que aprecia es el alma. Oculta sus deseos carna-

les porque el mismo discurso que genera se lo impone. Echa al aire sus concepciones pretendiendo esparcir las con el ejemplo, sin embargo la única que retoma esas formas de vida (cuerpo/alma) por él propuestas es su reflejo: la mujer.

La literatura del siglo diecinueve asignó un duro papel a la mujer: negar sus gustos para complacerlo. No disgustar a su "dueño querido", es decir hacer mil y una monerías ante el temor de quedarse sola, infértil y sin "ternuras".

El hombre, además de hacer esclava de sus fantasmas a la mujer y negarle todo espacio de ambición e iniciativa propia, es la víctima que "sufre" por el desarreglo de su esposa. Continuando con las *Memorias sobre el matrimonio*:

¿Con qué un pobre marido ha de sufrir a una mujer enmarañada, floja y sucia? ¿Con qué en lugar de recrearse la vista con una dama, bien adornada, hermosa, llena de atractivos, ha de soportar la presencia de una arpía? Esto ni la religión, ni la sociedad ni la educación lo aprueban.<sup>30</sup>

Más allá de la mujer está el hombre, pero más allá del hombre están la religión, la sociedad y la educación. Las cadenas que cada una de ellas ciñeron al sexo masculino son la continuación de los fantasmas impuestos por él a la mujer. Si bien la religión y la sociedad gobiernan a ambos sexos, los escritos que contienen los preceptos morales y organizativos de las maneras de amar fueron —casi en su mayoría— escritos por hombres. Ellas fueron fuerzas superiores a él y además fuente de argumentos que permitieron ubicar a la mujer en el papel de sumisión en que es descrita en la literatura del siglo pasado.

## Notas

<sup>1</sup> Annie Goldman, *Reves d'amour perdus: les femmes dans le roman du 19<sup>e</sup> siècle*, Paris, Denoël/Gonthier, 1984, p. 84.

<sup>2</sup> José Tomás de Cuéllar, *Baile y Cochino*, México, Ed. Porrúa, 1970, p. 298 (Colección Escritores Mexicanos).

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 295.

<sup>4</sup> Anónimo, "la mujer económica", en *Biblioteca de Autores Mexicanos*, México, Victoriano Agüeros ed., 1902, p. 66.

<sup>5</sup> José Tomás de Cuéllar, *op. cit.*, p. 302.

<sup>6</sup> *Ibidem*, p. 298.

7 Ramón de la Sierra, "Luisa", en *Biblioteca de Autores Mexicanos*, México, Victoriano Agüeros, ed., 1902, p. 91.

8 Eufemio Romero, "La pobre viuda", en *Biblioteca de Autores Mexicanos*, México, Victoriano Agüeros ed., 1902, p. 77.

9 Rafael Delgado, *La Calandria*, México, Ed. Porrúa, 1965, p. 194 (Colección Escritores Mexicanos).

10 *Ibidem*, p. 85.

11 Annie Goldman, *op. cit.*, p. 84.

12 José Tomás de Cuéllar, *op. cit.*, p. 294.

13 *Ibidem*, p. 294.

14 Rafael Delgado, *op. cit.*, p. 23.

15 *Ibidem*, p. 13.

16 Ignacio M. Altamirano, *Clemencia*, México, Ed. Porrúa, 1944, p. 91 (Colección Escritores Mexicanos).

17 Ignacio M. Altamirano, "Antonia", en *Antología de Cuentos Mexicanos del siglo XIX*, México, Ed. Ateneo-México, 1978, p. 107 (subrayado de la autora).

18 Ramón de la Sierra, "Angelina", en *Biblioteca de Autores Mexicanos*, México, Victoriano Agüeros ed., 1902, p. 52.

19 Cfr. Thérèse Moreau, *Le sang de l'Histoire: Michelet l'Histoire et l'idée de la femme au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Flammarion, 1982, p. 128.

20 Rafael Delgado, *Angelina*, México, Ed. Porrúa, 1978, p. 216 (Colección Escritores Mexicanos).

21 *Ibidem*, p. 189.

22 Ignacio M. Altamirano, *El Zarco*, México, Editores Mexicanos Unidos, 1985, p. 216.

23 Manuel Payno, "La mujer fea", en *Sobre mujeres, amores y matrimonios*, México, Ed. Porrúa, 1984, pp. 84-85 (Colección La Matraca).

24 *Ibidem*, p. 50.

25 *Ibidem*, p. 51.

26 Ignacio M. Altamirano, "Antonio", *op. cit.*, p. 88.

27 *Ibidem*, p. 86.

28 Manuel Payno, *op. cit.*, p. 51.

29 Manuel Payno, "Memorias sobre el matrimonio", en *Sobre mujeres, amores y matrimonios*, México, Ed. Porrúa, 1984, pp. 84-85 (Colección La Matraca).

30 *Ibidem*, p. 25.

CAPITAL SOCIAL  
\$ 5.000,000

# EL BUEN TONO, S.A. MEXICO.

COLECCION N° 51  
DIRECTOR GENERAL  
E. PUGIBET

Medallas de Oro en las Exposiciones Paris, 1889. — Londres, 1895.



*Carcamusa era el mas malo de los pintores conocidos, no obstante haber tenido los mejores maestros, jamas hizo nada capaz de servir*



*En todos los estudios le comieron el grano y le pagaron con la moneda corriente en estos casos*



*Carcamusa era filosofo y se dedicó a helgar en espera de mejores tiempos*



*Un dia rey en "La Tambera Ilustrada" las bases de un concurso en que se ofrecia un premio al artista que hiciera el mejor retrato del Rey de Patán*



*Por atrasado que estubiera Carcamusa, no se creyo inferior a los artistas pataneses y emprendió el viaje resuelto a conquistar el premio ofrecido*



*Llegado a Patán vio a los organizadores del concurso, y estos le manifestaron que el jurado canchador habia desechado todos los trabajos presentados*



*La ocasion de lucirse era que ni mandaba hacer y el pintor se presento en palacio dispuesto a echar el resto.*



*Pero querer no es poder, y no obstante su buena voluntad, el retrato quedó impasible*



*El rey, juzgando aquello una burla, se arrojó puñal en mano sobre el pintor, al cual se le escapó el cigarro CANELA PURA que tenia en los labios.*



*¡Sorpresa general! el humo envolvió el lienzo y a di-sipa-se apareció en el cuadro un verdadera y artista, co retrato de S. M*



*El rey, sin sospechar que aquello era obra de un cigarro, se arrojó en brazos del artista, colmando de honores y regalos*



*Amen de nombrarlo pintor de Cámara. Ahora se dá la gran vida bebiendo cerveza MUCTEZUMA, fumando CANELA PURA, y ocupando un alto puesto en la corte patanesa.*

Medallas de Oro en las Exposiciones de Burao y Guaremala.

"EL BUEN TONO" S A tiene registrada, conforme a la ley, la propiedad de estos anuncios.

Grandes Premios, Paris 1900 y S. Louis Missouri 1904.