

LA HEROÍNA ROMÁNTICA EN LA NOVELA MEXICANA
DEL ÚLTIMO TERCIO DEL SIGLO XIX. LOS CASOS DE *CLEMENCIA*,
ENSALADA DE POLLOS, *LA RUMBA* Y *LOS PARIENTES RICOS*

*The romantic Heroin in the Mexican Novel of the Last Third of the
Nineteenth Century. The Cases of Clemencia, Ensalada de pollos,
La rumba and Los parientes ricos*

GERARDO FRANCISCO BOBADILLA ENCINAS
UNIVERSIDAD DE SONORA (México)
gbobadil@capomo.uson.mx

Resumen: la heroína romántica fue el detonador actancial y valorativo que recorre transversalmente (y unifica así) las diversas formulaciones novelescas en México durante el siglo XIX. Sus características y función permitieron a los narradores participar en los esfuerzos del campo cultural de las Bellas Letras por mejorar las condiciones humanas y morales del modelo del mundo positivista que se implementaba. El presente trabajo busca documentar el surgimiento y presencia que tuvo la heroína romántica dentro de la tradición narrativa decimonona, lo que le permitió seguir siendo la protagonista indiscutible de las formulaciones novelescas costumbristas, realistas y naturalistas posteriores.

Palabras clave: heroína romántica en México, poética de la novela sentimental en México, mujer caída en la literatura mexicana del siglo XIX, historia de la novela mexicana, historia y literatura

Abstract: The romantic heroin was the actantial and evaluative detonator that transversally crosses (and unifies) the various novelistic formulations in Mexico during the 19th century. Its characteristics and function allowed the narrators to participate in the efforts of the cultural field of Fine Arts to improve the human and moral conditions of the model of the positivist world that was being implemented. The present work seeks to document the emergence and presence that the romantic heroine had within the nineteenth-century narrative tradition, which allowed her to continue being the undisputed protagonist of the following fictional, realistic and naturalistic fictional formulations.

Keywords: Romantic Heroine in Mexico, Poetics of the Sentimental Novel in Mexico, Woman Fallen in Mexican Literature of the Nineteenth Century, History of the Mexican Novel, History and Literature



1.

Aunque convencido de que la verdadera novela era la sentimental romántica, Ignacio Manuel Altamirano observaba, en el artículo titulado “La literatura en 1870. La novela mexicana”, que en la tradición narrativa que se definía entonces se había privilegiado el cultivo de la novela histórica “y muy poco la de sentimiento, la verdadera novela [, ya que] para la instrucción popular [en la coyuntura posindependentista vivida en el país durante los últimos cincuenta años], es evidentemente más útil la primera, [aunque] para la belleza literaria se presta más la segunda” (1988: 235). Estas consideraciones se sustentaban en el paralelismo o sinonimia que el escritor guerrerense —por lo demás especialísimo conocedor y fiel exponente en México de la sensibilidad, el imaginario y los valores estéticos de occidente durante la época— establecía entre la belleza literaria y el reconocimiento de las dinámicas y contradicciones internas que las pasiones y sentimientos despertaban en el ánimo de los individuos, especialmente en el espíritu impresionable de jovencísimas protagonistas, que, por su misma inexperiencia, expresaban más cabalmente y daban rienda suelta a los vericuetos contradictorios del alma, concepción de la que me apropio y asumo como modelo explicativo del tópico. Cosa curiosa: *María* (1867), del colombiano Jorge Issacs, era su arquetipo paradigmático, no alguna de las protagonistas de la tradición novelesca europea que tan bien conocía.

El reconocimiento de la novela histórica como la dominante genérica de la tradición narrativa mexicana es particularmente revelador.¹ Y es que con esas consideraciones, Ignacio Manuel Altamirano testimonia la necesidad de la cultura mexicana de la época por articular un discurso y una imagen evolutiva, una representación dinámica acerca de la historia de México, que justificara y sobre todo que otorgara representatividad y trascendencia a la independencia alcanzada por el país hacía cinco décadas, en 1821, y a los proyectos de nación que apenas hasta entonces comenzaron a definirse. Con ello, al mismo tiempo, se manifiesta la función de la literatura como conformadora de un discurso y de una imagen del mundo, resultado de su comprensión como una de las formalizaciones del campo cultural de las Bellas Letras, esto es, como una de las diversas prácticas escriturarias (Historia, Derecho, Filosofía, Gramática, Poesía, Retórica), que, gráficamente y valorativamente, otorgaban representatividad y trascendencia al mundo (Urrejola, 2011). Debo apuntar en este marco que dicha vocación o necesidad articuladora de la literatura y las Bellas Letras en general en medio de la coyuntura mexicana de los inicios de la vida independiente fue resultado, afirmo siguiendo a David Brading

¹ Coincido y parto en este trabajo con las consideraciones de Altamirano sobre las dominantes genéricas de la época. Con todo, quiero apuntar aunque sea brevemente que el inicio y auge de la novela histórica en México durante el siglo XIX comenzó con el cultivo de las “novelitas” de la Academia de Letrán y la novela histórica antihispanista entre 1837 y 1850 aproximadamente, continuó con la novela histórica de la independencia que inició a mediados de la década de 1850, alcanzando su apogeo con la novela histórica de la intervención y el Segundo imperio e iniciando la decadencia de su cultivo en el último tercio de la centuria (vid. Bobadilla 2018).

en *Los orígenes del nacionalismo mexicano* (1996), de la orientación únicamente política que se dio al movimiento independentista durante el periodo de la lucha armada, por lo que sólo hasta 1821, luego del triunfo de la causa, se planteó la conformación de un proyecto de nación y de una justificación histórica y cultural que lo sustentara, proceso de definición que se extendió hasta finales de la década de 1860, cuando se logró la restauración de la República liberal luego del fusilamiento de Maximiliano de Habsburgo en 1867.

Por otro lado, considero que el reconocimiento de la dominante genérica de la novela histórica dentro de la tradición literaria mexicana de los dos primeros tercios del siglo XIX ayuda a entender la casi total ausencia de protagonistas femeninas, de heroínas, dentro de las manifestaciones narrativas del periodo. Y es que las entidades protagónicas de la novela histórica durante la etapa comprendida entre 1830 y 1870 aproximadamente, eran, casi por excelencia, varones jóvenes, adolescentes casi pazguatos y apolíticos, que, a partir de una serie de acciones meramente incidentales y de carácter aventurero desarrolladas en el espacio-tiempo del camino, por lo general luego del alejamiento o de la huida del hogar paterno, podían realizar al final una síntesis dialéctica acerca de las peculiaridades históricas e ideológicas de su entorno, la que los conducía a un estadio de conciencia ética con el cual describían y explicaban el significado trascendente del momento y del espacio-tiempo histórico que les tocó vivir. Salvo contadas excepciones —cosa curiosa: casi todas ellas, en el género de las “novelitas”, de la novela corta publicada en los periódicos y revistas literarias portavoces del ideario de la Academia de Letrán, entre 1836 y 1845 aproximadamente—², el panorama narrativo mexicano entre 1816 y 1869 estuvo dominado por la presencia de protagonistas varones, de héroes medios de ascendencia criolla,³ que, luego de salir a correr la vida y enfrentarse a situaciones humanas y colectivas contrastantes, eran capaces de alcanzar un grado de conciencia que les permitía captar, comprender y apropiarse de la trascendencia histórica del momento que vivían y de la incidencia de sus actos en el devenir de la

² Como “Manuelita”, de Guillermo Prieto, “María”, de Manuel Payno, y otro texto de igual nombre de Félix M. Escalante, “Angelina” y “Luisa”, de Ramón de la Sierra, “Anita” y “La pobre viuda”, de Eufemio Romero, y *Hermana de los ángeles* (1854), de Florencio María del Castillo, entre otros.

Es pertinente señalar que los estudios sobre la novela corta en México entre 1830 y 1870, son, todavía, primeros acercamientos, que, como tales, tienen muchas lagunas. Y es que, salvo los estudios introductorios meramente explorativos y contextuales que abren la compilación de Celia Miranda Cárabes (1985), así como el breve examen de autores canónicos realizado por Óscar Mata (2003), la historia y crítica literaria ha centrado su atención en el estudio de la novela corta desde el Modernismo hasta la actualidad, hecho que soslaya y margina el carácter y sentido fundacional de los ejercicios de la novela corta anteriores.

³ Es interesante advertir como en la narrativa mexicana del periodo estudiado (1816-1869), si bien en textos específicos y, por eso, como caso de excepción aparece el indígena como protagonista —me refiero a textos como *Xicoténcatl* (1826), de José María Heredia, *Netzula* (1837), de José María Lacunza, y *La batalla de Otumba* (1837), de Eulalio Ortega—, el perfil histórico y cultural de los protagonistas responde a las características físicas y valorativas del criollo. Tal representación, considero, es la resolución artística a los parámetros valorativos e icónicos del Nacionalismo criollo que signó a la historia y la cultura de México entre 1821 y 1867 (vid. Brading, 1998).

colectividad, concepción gracias a la cual expresaban la visión del mundo del grupo progresista de su coyuntura, casi siempre identificado con el liberalismo.⁴

A pesar de reconocer que hubo excepciones señaladas, considero que fue hasta 1869, con la publicación de *Clemencia*, de Ignacio Manuel Altamirano, ya en las últimas ediciones del fundamental *El renacimiento*, que la mujer comenzará a desempeñar un papel protagónico real como detonadora y conductora de la acción dentro de la tradición literaria y narrativa mexicana — rol que, mediante la identificación, pudo funcionar también como un recurso para captar el interés de la fracción femenina del público lector—. Y es que, a diferencia de las prácticas narrativas anteriores, la primera novela de Altamirano se apropia de manera efectiva de la forma de la novela sentimental romántica y la integra lúcidamente con la característica composicional básica reconocida a la novela histórica en la época, esto es, la articulación de una distancia temporal — aunque fuera ficticia— que permitiera la realización de la síntesis dialéctica que describiera y explicara la decantación valorativa del personaje en torno a alguno de los bandos en pugna del momento de crisis histórico narrado (Read, 1939). Esta resolución estilística destaca a *Clemencia* “entre la narrativa de la época porque muestra estar obedeciendo a un plan de escritura, además [de que] se distingue por su brevedad y concisión, características que no impiden una metamorfosis de los personajes a lo largo del relato. Precursora de la narrativa moderna, es considerada por algunos críticos la mejor novela decimonónica escrita en México” (García/Yépez, 2015).

En este contexto, cobra especial relevancia y particular sentido la representación de la heroína romántica articulada en *Clemencia*. A partir de una configuración dual y por oposición a la coprotagonista, Isabel, que a mitad de la novela se desdibuja casi totalmente actancial y valorativamente hablando —con lo cual también se diluye la significación del tipo que pudiera haber representado—, el personaje protagónico del texto, Clemencia, es caracterizado de la siguiente manera:

la una era blanca y rubia como una inglesa. *La otra morena y pálida como una española*. Los ojos azules de Isabel inspiraban una afición pura y tierna. *Los ojos negros de Clemencia hacían estremecer de deleite*. La boca encarnada de la primera sonreía, con una sonrisa de ángel. *La boca sensual de la segunda tenía la sonrisa de las huries, sonrisa en que se adivinan el*

⁴ Al menos así lo prueban, primero, textos de José Joaquín Fernández de Lizardi como *El periquillo sarniento* (1816), *La Quijotita y su prima* (1819) y *Don Catrín de la Fachenda* (1832); posteriormente, obras como *Xicoténcatl* (1826), obra adjudicada a José María Heredia por Alejandro González Acosta a partir de un análisis estilístico plausible (2002), *El misterioso* (1836), Mariano M. Muñoz, *Netzula*, de José María Lacunza, y *La batalla de Otumba*, de Eulalio Ortega, ambas de 1837, *El criollo*, de José Ramón Pacheco, *El visitador*, de Ignacio Rodríguez Galván, y *El inquisidor de México*, de José Joaquín Pesado, los tres textos publicados en 1838, *El fistol del diablo* (1845-1846), de Manuel Payno, *El filibustero* (1841), *Don Juan de Escobar* (1842), *Un año en el hospital de San Lázaro* (1847) y *La hija del judío* (1847-1849), de Justo Sierra O'Reilly, *El diablo en México* (1857) y *Gil Gómez el insurgente o la hija del médico* (1858), de Juan Díaz Covarrubias, *Astucia. El jefe de los hermanos de la hoja o el charro contrabandista de la rama* (1865), de Luis G. Inclán.

desmayo y la sed. El cuello de alabastro de la rubia se inclinaba, como el de una virgen orando. *El cuello de la morena se erguía, como el de una reina.* (Altamirano, 1982: 44; las cursivas son mías)

La caracterización de Clemencia articula una imagen y un perfil muy particulares de la joven y, en el contexto cultural y literario mexicano, muy significativos también. A diferencia de los secundarios, lánguidos y descoloridos personajes femeninos que habían desfilado hasta entonces dentro de la tradición narrativa nacional,⁵ la heroína de Altamirano está configurada con una tez morena pálida “como [la de] una española” (Altamirano, 1982: 44), con unos ojos negros de mirar profundo y con una actitud segura y retadora.⁶ Sumado a que el cauce de los acontecimientos la decanta y la conduce a reconocer y adoptar la visión del mundo del nacionalismo liberal,⁷ en conclusión, puede decirse que tanto la caracterización física de la protagonista, así como su evolución moral e ideológica la configuran como el arquetipo de la mexicanidad, de tal modo que realiza y expresa la síntesis dialéctica que permite la configuración de la heroína romántica como el arquetipo de la mujer mestiza mexicana, con un talante sugestivo y apasionado.

Ahora bien, considero necesario señalar la perspectiva, el punto de vista a partir del cual el narrador describe y caracteriza a la protagonista, pues le asocia una serie de rasgos particulares que, a la postre, resultan indicadores del temperamento y la idiosincrasia asociados al arquetipo representado por la heroína. Así, apunta el narrador que

⁵ Con personajes como Rosa en “El criollo” (1838), de José Ramón Pacheco, Ana de Cervantes en “El visitador” (1838) o Clemencia, la hija del médico, en *Gil Gómez el insurgente* (1858); incluso a diferencia de “Eucléa o la griega de Trieste” (1842), del Conde la Cortina, “La niña indigente” (1843) y de los distintos tipos de mujeres planteados en *El fístol del diablo* (1845-1846), ambas de Manuel Payno, o de María en *La hija del judío* (1847-1849), de Justo Sierra O’Reilly, por mencionar sólo una cuantas.

⁶ Aunque sea rápidamente quisiera comentar que el planteamiento de Altamirano presenta una contradicción notable: si bien se refiere a la tez morena, apiñonada de Clemencia, asocia esa cualidad con el exotismo y la sensualidad de las culturas del levante, de la cultura española y su ascendiente musulmán, planteamiento artístico que, sin duda, retoma la perspectiva orientalista del romanticismo.

Sin embargo, en este contexto, lo realmente importante es advertir como se encuentra ausente de horizonte descriptivo y valorativo de Altamirano la menor alusión al indio, revelando así la ausencia de los referentes autóctonos prehispánicos dentro de su horizonte cultural y de su proyecto de literatura nacional. Si bien hay una línea de investigación que explica la acción y caracterización de Valle —en *Clemencia*— y de Nicolás —en *El zarco*— como indígenas (viéndolos, además, como alter egos del autor), considero que tal identificación es al menos ambigua, pues su perfil físico, histórico y cultural puede referir a características ya indígenas ya mestizas.

⁷ Luego de conocer la traición de Enrique Flores al juarismo y su apoyo e incorporación a las huestes conservadoras que apoyaban la Intervención francesa en 1863, Clemencia reconoce la congruencia, generosidad y sacrificio ideológico y humano de Fernando Valle, el amante liberal amestizado al que rechazó.

[Clemencia era una joven] que mostraba ahora *el más lindo semblante que hubiera podido soñar un poeta musulmán*. Evidentemente en los ojos negros y lánguidos de aquella *hermosura terrible* había algo más que el brillo de la languidez. *Había un agujero, quien sabe si feliz o desgraciado [...] El hecho es que [ante el tipo y la belleza de Clemencia, Fernando, el protagonista masculino de la novela] se estremeció visiblemente y tuvo una sensación de miedo y de dolor.* (Altamirano, 1982: 43; las cursivas son mías)

Clemencia representada como una hermosa joven con “el más lindo semblante que hubiera podido soñar un poeta musulmán” y con “la sonrisa de la huríes, en que se adivinan el desmayo y la sed”, la delicadeza y la pasión, como una muchacha con una “hermosura terrible”, capaz de inspirar “una sensación [paradójica] de miedo y de dolor”. Considero que aquí precisamente, en los modificadores y complementos que califican a los sustantivos que definen a la heroína, se encuentran los factores que, en lo concreto, particularizan la configuración y significado cultural e ideológico de Clemencia como personaje protagónico de la primera novela de Ignacio Manuel Altamirano, y que, en lo general, determinan también la imagen, función y sentido de la mujer en la novelística —y, me atrevería a decir, en la cultura— posterior. Y es que las frases nominales a partir de las cuales se define a la heroína como arquetipo de la mujer mexicana la caracterizan como un ser exótico, como una entidad misteriosa, contradictoria y distante —atrayerente por eso—, como una especie de mujer fatal que resulta seductora al distanciarse, al diferenciarse de los cánones de belleza románticos vigentes durante la época, asociados más a la languidez melancólica. De esta manera, la caracterización de la heroína a partir del arquetipo de la mujer mexicana llega a establecer una distancia con respecto de las cloróticas y exangües bellezas anglosajonas, germanas y nórdicas, lo que, aunado a la cualidad mestiza revelada por su tez y fisonomía morena, deviene en configurarla como una entidad humana distinta y original, lejana del paradigma femenino vigente establecido durante el periodo. En este contexto, cabría señalar al menos la condición o perspectiva egípticista desde la cual el narrador caracteriza al personaje, esto es, la actitud y el talante dignos e impertérritos de Clemencia, mismo egípticismo que identificará y validará su mestizaje y temperamento a partir de establecer paralelismos con las culturas de Oriente.⁸ Y es que de esta

⁸ El “egípticismo” es aquel concepto articulado y aplicado por Samuel Ramos en el marco de la Filosofía de lo mexicano --y el cual retoma de Wilhem Worringer-- para referirse a las reticencias, a la superficialidad con que supuestamente el mexicano se insertaba y/o se apropiaba del fluir histórico lineal y ascendente del pensamiento y la cultura occidental (1934).

Dicha noción, sin embargo, en un desplazamiento o resemantización conceptual, fue asumida por intelectuales y narradores mexicanos como Juan Rulfo, Agustín Yáñez y Juan José Arreola, como Carlos Fuentes, Rosario Castellanos y Elena Garro, como la inmutabilidad y autocontrol en la expresión de pensamientos, emociones y afectos. Fue sobre todo la noción a partir de la cual intelectuales y artistas se dieron a la tarea de reflexionar en torno a las dinámicas de significación interna, idiosincrásicas, a partir de las cuales desentrañar el perfil del hombre y la cultura en México. En este sentido, precisamente, desde mediados del siglo XIX, esas características eran reconocidas y asociadas al carácter e idiosincrasia del mexicano.

manera, pues, la caracterización de Clemencia como la personificación de la mujer mexicana a partir de su exotismo da inicio a ese proceso literario y cultural de conciliar en la figura del mestizo el origen diverso del ser mexicano.⁹

A esta iconización literaria y cultural en torno a la cual se comenzó a establecer y desarrollar la figura femenina dentro de la tradición mexicana, habría que reconocer las posibilidades que, como heroína de la novela sentimental romántica, se asocian al arquetipo de la mujer. Y es que

Clemencia [como su amiga Isabel...] adoraba la forma, creía que ella era la revelación clara del alma, el sello que Dios ha puesto para que sea distinguida la belleza moral [...] Esto no da derecho a suponer que las dos jóvenes carecieran de talento y de criterio, no [...] pero juzgaban como juzgan casi todas las mujeres, por elevadas que sean, y eso en virtud de su organización especial. Aman lo bello y lo buscan antes en la materia que en el alma. Hay algo de sensual en su modo de ver las cosas. Particularmente las jóvenes no pueden prescindir de esta singularidad [...] las jóvenes creen que en lo bello se encierra siempre lo bueno. (Altamirano, 1982: 45; las cursivas son mías)

Clemencia, adoratriz de la belleza formal al creer “que en lo bello se encierra siempre lo bueno” y “*juzgando como casi todas las mujeres [...] en virtud de su organización especial*”. Amén de que en este planteamiento retoma y da un nuevo sentido y función a la estética de lo grotesco planteada por Víctor Hugo en el “Prefacio” a *Cromwell* (1827), al adecuar a las dinámicas del contexto cultural e histórico mexicano la lucha de los opuestos, esta caracterización o, mejor dicho, este reconocimiento y explicación del talante femenino fundamentado en “su organización especial” —al decir del narrador de la novela— están determinados tanto por los valores patriarcales vigentes de la sociedad y la cultura decimonona, como también en las imágenes y representaciones de la mujer durante la época, los mismos que, basados en diversos estudios médicos, consideraban que el sistema nervioso femenino, a diferencia del masculino, era “infinitamente más sensible a todo estímulo físico o moral”, según consideraban facultativos como Francisco de Paula Campá, afirma Catherine Jagoe en “Sexo y género en la medicina del siglo XIX” (1998: 312).

Este tipo de consideraciones, controvertibles sin duda desde la perspectiva actual, permitieron la articulación de una imagen de la mujer como un ser hipersensible, de una emotividad exacerbada, capaz de expresar por ello la amplia gama de las emociones humanas y sus distintos matices, particularidades del temperamento femenino y humano que la novela sentimental romántica se abrogó el derecho de desvelar, gracias a lo cual habría posibilitado el reconocimiento de la complejidad del alma. Considero que aquí está,

⁹ ... Aunque, como decía antes —supra nota 5—, el mestizaje reconocido por Altamirano en la configuración de la heroína es contradictorio, pues, al menos en sus asociaciones sensorias y culturales, se relaciona con las culturas de medio oriente, una especie de leit-motiv o isotopía que se reconoce en varios textos novelescos mexicanos desde mediados de la década de 1830 y que Altamirano recoge y resemantiza magistralmente.

precisamente, el fundamento que permite explicar la presencia dominante de las heroínas románticas, de las protagonistas femeninas en la novela decimonona en general, en la novela mexicana en particular, durante las tres últimas décadas del siglo XIX, pese a las formulaciones y sentidos específicos de corrientes y movimientos literarios como el Costumbrismo, el Realismo o el Naturalismo. Y es que en el reconocimiento y documentación artística de esas reacciones asociadas al temperamento femenino, se encontraba la esencia ética y estética del discurso novelesco, referida al reconocimiento de la lucha de las pasiones, de las contradicciones del alma humana en general; más importante quizás, el hecho de que, mediante ese reconocimiento y documentación artística, el hombre tenía la posibilidad de desvelar los misterios insondables, contradictorios, paradójicos, de la lucha de contrarios que regía al proyecto universal divino que eran la naturaleza y la poesía como su copia.

Es en este contexto de reflexión, precisamente, que quiero estudiar ahora ciertas imágenes artísticas de la mujer articuladas en algunas obras narrativas representativas del último tercio del siglo XIX en México, pertenecientes a las corrientes literarias del Costumbrismo, del Realismo y del Naturalismo, porque considero que fueron los movimientos novelescos que, de manera consciente, continuaron desarrollando ética y estéticamente las representaciones y los valores modelizados inicialmente por Ignacio Manuel Altamirano en *Clemencia*; asimismo, porque dichas imágenes ayudaron a fincar definitivamente dentro de la tradición cultural y novelesca nacional el arquetipo de la mujer mexicana como mestiza exótica y apasionada que tanto han explorado la cultura y la literatura popular del siglo XX. Debo señalar que la orientación del trabajo es meramente explorativa, no exhaustiva, pues la extensión del corpus —la novela mexicana finisecular de corte costumbrista, realista y naturalista (1880-1915)— rebasa en mucho el espacio de este trabajo, por lo que, como decía antes, tan sólo referiré a unas cuantas obras representativas de cada una de las corrientes artísticas. Debo agregar, también, que muchas de las reflexiones y caracterizaciones hechas o por realizar aquí son susceptibles de extrapolarse al resto de la tradición narrativa hispanoamericana, pues recorren transversalmente la cultura y la literatura del siglo decimonono, al permitirnos reconocer el sello indeleble a la centuria, el referido al sino del romanticismo.

2.

En 1869, como folletín del semanario *La ilustración potosina*, José Tomás de Cuéllar publicó *Ensalada de pollos*, su primera novela de corte costumbrista. Según señala el autor en el prólogo de la obra, sus personajes y las situaciones que conforman la narración son una copia “no en drama fantástico y descomunal, sino en plena comedia humana, en la vida real, [... con] especial cuidado [del señalamiento y] de la corrección en los perfiles del vicio y la virtud” (Cuéllar, 1982: XVI). Al mismo tiempo, indica que no trata “costumbres de ultramar, ni brevete de invención; todo es mexicano, todo es nuestro, que es lo

que nos importa” (Cuéllar, 1982: XVII), en un planteamiento deudor, por un lado, de la concepción romántico-realista del arte y la poesía como una copia de la naturaleza humana con claros ecos balzacianos (Víctor Hugo, 1977), por otro lado, de los postulados del proyecto de literatura nacional que proponía Ignacio Manuel Altamirano.¹⁰

Ensalada de pollos relata los tejemanejes y las situaciones dudosas que viven unos hermanos, Pedro y Concha, quienes, faltos de la presencia y el ejemplo paternos —su padre, Jacobo, era un oportunista que abandonó a la mujer y los hijos en aras de medrar en medio del caos político de la época—, buscan ascender socialmente y asegurar su porvenir material mediante el matrimonio, menospreciando la autoridad y los valores de Lola, la abandonada y congruente, pero débil madre. Para ello, los jóvenes fraguan la organización de tertulias y saraos en los cuales, literalmente, ‘cazar’ un buen prospecto que los salve de la estrechez económica que viven. Al final, luego de diversos equívocos y vicisitudes que frustran sus planes —y que involucran los más diversos arquetipos de la clase media y alta de la época—, los personajes inician un proceso de decadencia y ruina no sólo material sino, sobre todo, moral. Con estas acciones sucintamente descritas, la novela busca señalar las prácticas y valores moralmente erróneos que condicionan a la clase media sobre todo, dado que era vista y entendida como el estrato social que podría identificarse y desarrollar el modelo y los valores de la sociedad positivista juarista; en este tenor, continúa diciendo el narrador que “si buscamos el origen de estos hechos, nos persuadiremos que este no es otro que el amor al lujo, esa aspiración constante de todas las clases de nuestra sociedad, excepto las ínfimas, de llegar a una posición superior; pero no a costa del trabajo ni por medio de los recursos legales, sino arrojando con todo miramiento y consideración” (Cuéllar, 1982: 104-105).

Pese a que los hermanos son presentados inicialmente como las dos caras de un binomio, poco a poco la novela centra su atención y otorga el

¹⁰ La figura y las propuestas de Ignacio Manuel Altamirano marcaron definitivamente el desarrollo de la vida literaria y cultural de México desde 1869 por lo menos. Su presencia e influencia puede reconocerse en las reflexiones intelectuales y en los planteamientos y resoluciones artísticas de escritores como José Tomás de Cuéllar, José López Portillo y Rojas, Victoriano Salado Álvarez, Federico Gamboa, Rafael Delgado, quienes desarrollaron en sus obras —con todos los matices de la individualidad— los postulados del proyecto de literatura nacional articulado por él en diversos prólogos y artículos publicados en *El renacimiento*, en *El federalista*, en los otros principales periódicos de la época. Por supuesto, su influjo también puede reconocerse en las sonadas polémicas que entabló directa o indirectamente ya con los jovencísimos e inexpertos (pero audaces y propositivos) primeros modernistas —como Manuel Gutiérrez Nájera y su artículo “El arte y el materialismo”—, ya con Francisco Pimentel, el hispanófilo autor de la primera *Historia crítica de la poesía mexicana* (1892), ya con Marcelino Menéndez Pelayo y su concepto de “tradición literaria”.

Ahora bien, vistos en la dinámica de la historia de la cultura literaria de México, debe señalarse que los planteamientos altamiranistas retoman y dan un nuevo sentido al proyecto de mexicanización de la literatura y la cultura expuesto por la Academia de Letrán entre 1836-1851, tal como lo testimonian y explican cronistas como Guillermo Prieto (1992) o estudiosos como Eva Lidia Oseguera de Chávez (1991).

protagonismo a Concha: sus acciones y valores son los que, a la postre, determinan el cauce de la acción y permiten al narrador articular una síntesis crítica acerca del tiempo histórico y cultural del enunciado. En este contexto, pues, me interesa particularmente la caracterización de la verdadera protagonista de *Ensalada de pollos*, una joven (al decir de una vecina envidiosa) “tan curra y tan peripuesta y luego tan pintada... *cuando es tan prieta como yo*” (Cuéllar, 1982: 52; las cursivas son mías), consideración que destaca la morenía, el color aceitunado de Concha, quien, además,

tenía muchas cosas buenas: en primer lugar, dieciséis años, en segundo lugar, dos ojos muy negros y expresivos, de esos ojos que no están de balde en el mundo, ojos programa, ojos que levantan a su propietaria falsos testimonios.

Detengámonos un poco para que no se atribuyan a palabrería estos elogios, y hablemos seriamente de los ojos de Concha; porque cuando hemos releído la historia de esta joven, nos hemos persuadido de que *sus ojos ejercieron una influencia directísima en su porvenir: casi ellos tuvieron la culpa de todo.*

Los ojos de Concha [...] eran simplemente ojos a los que más bien que todas las imágenes de los poetas, les venían los epítetos de “platicones”, de “pícaros”.

Concha era una mujer a quien en lo sucesivo [...] se la iba a creer más ardiente, más apasionada, más espiritual [...] por sus ojos]. (Cuéllar, 1982: 19, 22; las cursivas son mías)

Juventud, coquetería y unos “ojos muy negros y expresivos”, “platicones y pícaros”, pasión estudiadamente contenida, en suma, son las particularidades fisonómicas y morales que se constituyen en las armas con las que Concha busca dominar al mundo y satisfacer sus intereses. Llama la atención la insistencia del narrador en concentrar la descripción de la heroína (y derivar de ello su carácter) en la tez aceitunada y en los ojos, en sus dengues y melindres superficiales y afectados, en su estudiado mirar, pues en tales cualidades hace radicar las singularidades de la actuación social, cultural y moral del personaje tanto como la condición del ser femenino mexicano en general. Y es que la apiñonada Concha, con su mirada intensa y artificiosa, emprende la senda por la que a través de la seducción se apropia de la voluntad de los otros para alcanzar sus metas, sólo que, en el caso de *Ensalada de pollos*, “Concha, aspirando al lujo, por imitar a sus amiguitas [ricas], se había apoyado en el pasamano de Arturo [un júnior casquivano y hedonista] para subir la escalera social [seduciéndolo con promesas (y hechos) de su ardiente mirar], *y no estaba haciendo otra cosa que preparar su caída al abismo de la prostitución*” (Cuéllar, 1982: 105; las cursivas son mías).

De esta manera, la heroína romántica identificada con la mujer mexicana apasionada y exótica apareció de nueva cuenta en la tradición narrativa, sólo que con un matiz distinto (y original) al planteado antes en la *Clemencia* de Altamirano, mismo que la enriquecía y hacía trascendente su representación. Considero que ese matiz novedoso se encuentra en el hecho de que la naturaleza

hipersensible de la mujer mestiza mexicana estará ahora encaminada a desvelar las diversas emociones que las contrariedades de la vida provocan en el alma y la psicología de las protagonistas femeninas, sí, pero también, más importante quizás (y aquí estaría la redimensionalización del tópico), en mostrar que esos escollos de la vida real a los que se enfrentan las heroínas son en todo caso indicadores de los límites y contradicciones sociales y morales de la clase social que las condiciona. En este contexto hay que subrayar el acre dogmatismo del narrador, que lo obliga, indefectiblemente, a castigar a la heroína romántica con la ignominia y el deshonor: de manera casi formulística, la mayoría de las protagonistas del costumbrismo mexicano (si no es que todas) tienen el cieno del deshonor y la prostitución como resultado de sus ambiciones frívolas, de sus ansias superficiales por las apariencias externas, como “justo” castigo a sus veleidades y desvíos. Como señala Marta Munguía, la mujer se pierde “no sólo [porque] es una víctima de la injusticia de la organización social, [sino] *es que hay en su naturaleza una tendencia oscura, casi un instinto que la encamina hacia la perdición: los ‘lúbricos anhelos’*”. Y *la lujuria no sólo es de la carne, es una malsana inclinación por la riqueza y los vestidos fastuosos*” (2016: 188; las cursivas son mías).

Un planteamiento muy parecido es el que puede advertirse en otras obras de Cuéllar como *Las jamonas* (1871), donde Amalia, la mujer madura que a fuerza de potingues había logrado detener en sí el paso de los años (o al menos eso creía), “*se engañaba a sí misma con una facilidad de que sólo es capaz una mujer*” (Cuéllar, 1991: 125; la cursiva es mía), más “las organizaciones nerviosas de las hijas del trópico”, de las mujeres nacidas en América (Cuéllar, 1991: 119): estos afanes la conducen al adulterio y a un divorcio afrentoso. Por planteamientos y resoluciones artísticos como éstos, pues, considero que la lucha y tensión de los sentimientos y las emociones humanas que permitían reconocer la sensibilidad femenina de las heroínas románticas —que eran, según Altamirano, la verdadera belleza literaria que sólo la novela sentimental romántica podía captar—, adquieren un nuevo sentido y función en el contexto histórico, cultural y literario costumbrista de la República restaurada (1867-1876) y el primer tercio del porfiriato (1876-1890), al funcionar ahora como detonadores de las contradicciones y límites morales del entorno precapitalista o burgués que comenzó a cristalizar en el México de la época.

Luego de diversas manifestaciones que a manera de antesala permitieron tanto a los escritores como al público lector sensibilizarse y apropiarse de las particularidades estilísticas y composicionales así como de la función ética del realismo literario,¹¹ Ángel de Campo ‘Micrós’ (1868-1908) publicó *La rumba* como novela de folletín en el periódico *El nacional* entre 1890 y 1891. La novela, que tiene el mérito de poder ser considerada como la primera novela urbana de la literatura mexicana al focalizar su atención en las clases marginadas de la Ciudad de México como metrópoli moderna y progresista por afrancesada, “retrata la pobreza de la ciudad, surge de la observación detallada y cuidadosa de

¹¹ Entre otros preámbulos del realismo en México habría que mencionar a *Perico. Esbozos a la brocha* (1885), de Arcadio Zentella y *Nieves* (1887), de José López Portillo y Rojas.

la vida urbana y *de un realismo que se vale de los sentimientos para aproximarse a la sociedad*. Micrós busca comprender los aspectos cotidianos de la vida de las clases pobres y, a través de sus acercamientos, las reivindica” (Mijares, 1991: 701; las cursivas son mías). Concretamente, la novela narra los deseos y las andanzas de Remedios Vera, la hija del herrero del barrio de La rumba —y a quien, en una especie de sinécdoque nominalista, el narrador apoda igual que el arrabal donde vive—, la cual, por aspirar a un mejoramiento socioeconómico y cultural, se amanceba con un *maître* francés que abusa de ella, la humilla y, tras su muerte accidental, la expone ante la justicia como presunta asesina. Al final, la obra salva a la Rumba y le concede una nueva oportunidad de vida. Remedios era una mujer a la que

rasgaban casi su estrecho vestido las formas precozmente desarrolladas, con enérgicas curvas. Era muy niña; pero *en sus ojos* de dulzura infantil, *cruzaban a veces esos relámpagos elocuentes, esas miradas de mujer que en nada se parece al candor*. Acentuábase el relieve de *los labios de sonrisa impúdica*, acorde con *la nariz picarescamente arremangada* y el *andar atrevido, el ademán provocativo* de la muchacha, la más bonita del barrio.

[...] Era suave el cutis de su *enérgica garganta morena* y robustos sus brazos, que tenían algo de pétalos de flor entrevistos por las desgarraduras de las rotas mangas. [...] Remedios trabajaba como un hombre: su padre el herrero, ebrio consuetudinario, la ocupaba en el oficio como a un oficial cualquiera [...] En aquel antro *había crecido sólida* como aquellos metales, *ardiente* como aquellas llamas que hacían brillar sus pupilas como ascuas, *templada* como el acero para el trabajo y *muerta ya* bajo la suave ternura de su pecho *la poesía de la virgen*, pero *con la cabeza poblada por los caprichos de la mujer*. (de Campo, 1991: 707-708; las cursivas son mías)

Como una morena apasionada y sensual aún en su inconciencia —mejor dicho: aún en su inocencia—, como una mujer de formas “sólidas” y “templadas”, de un temperamento “ardiente” como el “antro donde había crecido”, es como el narrador configura y caracteriza a Remedios Vera, en la barriada también conocida como ‘la tejona’ o ‘la rumba’. De esta manera, refrenda la asociación de lo vehemente y exótico, con el arquetipo físico e idiosincrásico de la mujer mexicana. Es interesante advertir la configuración de la heroína a partir de características y actitudes opuestas y contrastantes (por sus *ojos infantiles* cruzaban *destellos de mujer sin candor*; era muy *niña*, pero por sus labios vagaban *sonrisas impúdicas*), pues ello es indicador de la paradoja de la lucha de las pasiones, de los opuestos, establecida por el romanticismo desde las primeras décadas de la centuria (Hugo, 1827) como la esencia o fundamento de la naturaleza y del hombre, al revelar esos choques o tensiones los verdaderos sentido y dialéctica humana.¹² Con todo, es particularmente importante señalar

¹² Al mismo tiempo, esta caracterización permite advertir la continuidad del proceso literario mexicano decimonono que estuvo signado por la impronta romántica, tanto como, más importante quizás, permite reconocer en esos planteamientos románticos los elementos que adecuan y originizan la estética realista a la circunstancia histórica y cultural literaria mexicana:

que, desde la perspectiva del narrador de *La rumba*, todas esas contradicciones que habían conducido a Remedios a matar en su pecho la suave ternura de la poesía de la virgen y a poblar su cabeza con los caprichos de la mujer —en una enunciación contundente, que suena a axioma acerca de la naturaleza femenina—, tienen su detonante y condición en el antro sucio y maloliente donde trabajaba y vivía —sea éste la herrería del padre ebrio o el arrabal infecto tanto a nivel físico como moral—, el cual

despertaba en su interior un vago deseo no definido de *algo que no fuera su existencia de bestia de carga* y [...] mugía en su interior una *cólera oculta*, una *sorda rebelión contra su suerte*; hacía castillos en el aire, los castillos que puede hacer una *muchacha ignorante*; [...] sentía una inmensa rabia de ser una cualquiera [socialmente hablando] y casi sollozaba cuando oía a sus espaldas el roncar del fuelle, el choque del yunque, el chisporroteo de las brasas y a su frente miraba [su barriada] La Rumba, negra, sola, oliendo a muladar, poblada de perros hambrientos que aullaban. (de Campo, 1991: 708-709; las cursivas son mías)

El determinismo social, entonces, es la perspectiva a partir de la cual se describen, explican y valoran las pasiones del alma de las jovencísimas heroínas en la novela realista mexicana, como sucede también en *La calandria* (1890) o *Los parientes ricos* (1901-1902), ambas de Rafael Delgado, o en *La chiquilla* (1906), de Carlos González Peña. Y es que la determinación sobre la protagonista de las condiciones materiales y morales del entorno socioeconómico en el que se desenvuelve¹³ es lo que provoca y explica tanto las reacciones de su temperamento como también las decisiones equivocadas que decide tomar y que le causan el deslustre social. Sólo que, a diferencia de la novela costumbrista (como se vio en *Ensalada de pollos* o *Las jamonas*, de José Tomás de Cuéllar), en la que la mujer era castigada con el oprobio, la deshonra y su caída en el fango de la prostitución, en la novela realista escrita en México, cosa curiosa —mejor dicho: cosa contradictoria—, el arquetipo de la heroína romántica es absuelto, exculpado, y el convicto de su desdoro resulta ser el personaje colectivo de la ciudad, como humanización y síntesis de las contradicciones del sistema burgués, resolución ética y estética de la cual *Santa* (1903), de Federico Gamboa, es su más genuina manifestación: y es que si bien la surripanta sufre un largo proceso de decadencia

y es que la coexistencia paradójica de los opuestos revela precisamente las contradicciones del alma y la naturaleza humana a la que aspiraban los poetas y narradores de la primera mitad de la centuria, sólo que captados desde la perspectiva desde el determinismo social que caracterizó al Realismo.

¹³ Si bien hay que reconocer que está presente en la narrativa de la época la referencia al determinismo genético naturalista, cabría problematizar y matizar dicha afirmación. Como considera José Emilio Pacheco en su prólogo al *Diario de Federico Gamboa (1892-1839)*, la presencia del determinismo genético en la tradición nacional está fuertemente neutralizada porque los narradores mexicanos, al valorar al mundo y las acciones de los personajes desde una perspectiva moral católica por lo general, nulificaban y hacían intrascendente la objetividad cientificista del determinismo genético, motivo por el cual otorgan una primacía cognoscitiva a los factores sociales.

y, al final, un cáncer doloroso y mortal con el que expía sus pecados, la configuración estilística de la novela como confesión de ultratumba la absuelve de toda culpa:

Cuando reí, me riñeron; cuando lloré, no creyeron en mis lágrimas; y cuando amé, ¡las dos únicas veces que amé!, me aterrorizaron en la una y me vilipendiaron en la otra. Cuando cansada de padecer me rebelé, me encarcelaron; y ni en la muerte hallé descanso: unos señores médicos despedazaron mi cuerpo, sin aliviarlo, mi pobre cuerpo magullado y marchito *por la concupiscencia brutal de toda una metrópoli viciosa*. (Gamboa, 1979: 11; las cursivas son mías)

Los parientes ricos se publicó como novela por entregas en el *Semanario literario ilustrado* entre 1901 y 1902, en la Ciudad de México. Fue considerada por la historia y crítica literaria como la última gran novela del escritor veracruzano Rafael Delgado, luego de la publicación de *La calandria* (1890) y *Angelina* (1894) (Castro, 2000: 3). La obra, realista por su acerva crítica a la deshumanización del sistema capitalista que por entonces comenzaba a implementarse en el país, romántica por establecer el amor como sentimiento salvador de la humanidad y por la percepción y configuración dual y maniquea del mundo y el hombre, describe la vida y valores de los Collantes ricos — conservadores y afrancesados— y los Collantes pobres —liberales y nacionalistas—, entre los cuales se establecen contrapuntos actanciales y valorativos de los que emerge como síntesis artística la imagen de la ciudad como una “Babilonia tan bulliciosa y tan maloliente” (Delgado, 2000: 154) como “feria de vanidad y de miserias deslumbrantes” (Delgado, 2000: 156); y la representación de la provincia como un edén, como arca de los genuinos valores de México y el mexicano.

En este contexto, surge Elena como la protagonista ciega y pobre que es corrompida por el materialismo y el hedonismo de la forma de vida de los extranjerizados burgueses, al ser burlada y abandonada por Juan, su primo: ella es la protagonista y heroína romántica indiscutible que detona la acción y conflicto novelescos, al expresar la tensión dramática de la lucha de opuestos humanos y culturales representados por los valores de su entorno familiar inmediato y el de su parentela pudiente. Particularmente importante para el planteamiento de este trabajo resulta la caracterización de Elena como una joven

morena, de gran belleza, y en quien la juventud hacía alarde de todos sus dones y exuberante opulencia [...Si bien] ciega desde antes de cumplir los quince años [...] brillaba en *aquellos ojos* fulgor mortecino, [mismos que] *eran grandes, rasgados, límpidos; negras las pupilas; los párpados vivos y orlados de largas y levantadas pestañas* [...] En la morena [destacaba] la *belleza ardiente* de una centifolia abierta por el rocío. (Delgado, 2000: 18; las cursivas son mías)

Como puede advertirse, la configuración de la heroína de la novela se realiza a partir de las características físicas asociadas al arquetipo de la mujer mestiza, esto es, la morenez apasionada, “ardiente” dice el texto, que tiene en los ojos (aunque mortecinos) un cauce o marco de expresión. Y es que, como señala el confesor jesuita de la familia, el padre Anticcelli, el narrador enmarcado alter ego del narrador básico, existía “en Elena una cierta impetuosidad siciliana... Vaya, algo así apasionado y meridional. Privada de la luz, todo lo lleva dentro, tiene el mundo en el alma, y [...] acaso así sentimiento, sensibilidad y pasiones se habrán avivado en ella... Mujeres así están expuestas a muchos peligros” (Delgado, 2000: 157).

Son precisamente estas características de su físico, sobre todo, de su temperamento impetuoso, las que llevan a Elena a pasar sobre la formación moral paterna y la conducen a la deshonor que se materializa en un embarazo afrentoso, incestuoso casi. Sin embargo, como señalé antes al analizar *La rumba* y, tangencialmente, *Santa*, no es la heroína romántica la culpable de la vergüenza moral y el desprestigio social del individuo (de Elena y la familia, en este caso), sino que las acciones erradas protagonizadas por la ceguezuela, teniendo como marco su carácter y temperamento, son a final de cuentas resultado de la corrupción y decadencia moral del entorno sociocultural burgués y afrancesado (porfirista) en el que vive y que la condiciona. En este contexto y de manera ambigua, la deshonor personal y familiar presente en *Los parientes ricos* se salva con la adopción del hijo de Elena por Filomena, la criada también mestiza, “una muchacha de buen hablar, limpia, fresca y sonrosada, un si es no es modosita” (Delgado, 2000: 12), en un acto generoso que “limpia” el apellido de los parientes pobres a costa del honor de la doméstica huérfana y de nombre sin lustre.

3.

Hasta aquí, con el desarrollo del presente trabajo intenté, primero, caracterizar esa entidad novelesca tan referida, pero, realmente, tan poco comprendida y definida como es la protagonista o heroína romántica dentro de la tradición narrativa mexicana.

A partir de la caracterización planteada por Ignacio Manuel Altamirano en *Clemencia* (1869), paradigma tanto ético como estético al expresar los postulados y resoluciones artísticas del proyecto de literatura y cultura nacional que permeó la tradición literaria durante el último tercio de la centuria decimonona, la heroína romántica en México se identificó con el arquetipo de la mujer mestiza exótica y apasionada, con una “organización especial” que la hacía adorar la forma no la esencia, todo lo cual solía determinar sus actos y desvelar de esta manera las contradicciones humanas, sociales e ideológicas del entorno. Si seguimos los presupuestos del Maestro Altamirano, la tradición novelesca posterior costumbrista y la realista-naturalista configuraron sus

protagonistas con base en la caracterización expuesta, aunque, atendiendo el significado y función de las propuesta y visión del mundo específicas, ya los esbozos costumbristas condenaron y estigmatizaron la orientación vana y superficial de la mujer, ya los bosquejos realistas-naturalistas explicaron esa incongruencia a partir del determinismo social y del protagonismo indiscutible del personaje simbólico de la ciudad.

De esta manera, pues, el estudio de la emergencia de la heroína romántica en la novela mexicana durante el último tercio del siglo XIX, se explica, por un lado, como manifestación del grado de madurez y dominio artístico alcanzado por los narradores mexicanos, pues eran capaces no sólo de describir los recorridos sociales o históricos del hombre, sino de captar sinecdóquicamente — es decir, a través del espíritu femenino— los vericuetos íntimos y contradictorios del alma de los individuos. Al mismo tiempo, y quizás más humanamente revelador, gracias al protagonismo adquirido durante el último tercio del siglo XIX, las heroínas románticas permitieron desvelar las contradicciones no históricas sino sociales y humanas del sistema de vida que el positivismo juarista y porfirista trataron de implementar, ofreciéndonos además indicios de lo que algunos reconocen como las formulaciones más originales del realismo en México e Hispanoamérica y que estudiosos como Cedomil Goic llaman el “realismo romántico” (1973), aspecto a desarrollar con mayor detenimiento y amplitud en otra ocasión.

BIBLIOGRAFÍA

- ALTAMIRANO, Ignacio Manuel (1982), *Clemencia*. México, Editores Mexicanos Unidos.
- _____ (1988), “La literatura en México en 1870. La novela mexicana”, en *Obras completas. Escritos de literatura y arte* t. XII. México, Secretaría de Educación Pública.
- BOBADILLA ENCINAS, Gerardo Francisco (2018), “Auge y decadencia de la novela histórica en México durante el siglo XIX”, en *Valenciana, estudios de Filosofía y Letras*, vol. 22, pp. 7-36.
- BRADING, David (1996), *Los orígenes del nacionalismo mexicano*. México, Editorial Era.
- CASTRO LEAL, Antonio (2000), “Prólogo” a Rafael Delgado, *Los parientes ricos*. México, Porrúa.
- CUÉLLAR, José Tomás de (1982), *Ensalada de pollos. Baile y cochino*. México, Editorial Porrúa.
- DE CAMPO, Ángel (2001), *Ocios y apuntes. La rumba*. México, Porrúa.
- DELGADO, Rafael (2000), *Los parientes ricos*. México, Porrúa.
- GAMBOA, Federico (1979), *Santa*. México, Grijalbo.

- GARCÍA SÁNCHEZ, Nayeli, y Édgar Yépez (2015), “Clemencia” en *Enciclopedia de la literatura en México*. México, Fundación para las Letras Mexicanas. Recuperado de <<http://www.elem.mx/obra/datos/6001>> (14/04/2018).
- GOIC, Cedomil (1973), *Historia de la novela hispanoamericana*. Santiago de Chile, Ediciones Universidad Católica de Valparaíso.
- GONZÁLEZ ACOSTA, Alejandro (2002), “Una vida para la ficción: dos novelas sobre Xicotécatl, ‘El Joven’”, en *José María Heredia, Jicoténcal, Salvador García Baamonde, Xicoténcal, príncipe americano*. México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- JAGOE, Catherine (1998), “Sexo y género en la medicina del siglo XIX”, en Catherine Jagoe, Alda Blanco, Cristina Enríquez (eds.), *La mujer en los contextos de género. Textos y contextos en el siglo XIX*. España, Editorial Icaria/Antrazyt, pp. 305-368.
- MATA, Óscar (2003), *La novela corta mexicana en el siglo XIX*. México, Universidad Nacional Autónoma de México-Universidad Autónoma Metropolitana
- MIJARES, Malena (1991), “Presentación” a Ángel de Campo, *La rumba*, en *Clásicos de la literatura mexicana. Los relatos de costumbres*. México, Promexa.
- MIRANDA CÁRABES, Celia (1985), *La novela corta en el primer romanticismo mexicano*. México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- MUNGUÍA ZATARAIN, Martha Elena (2016), “La imagen de la mujer caída en algunas obras de la literatura mexicana” en *Noésis. Revista de Ciencias Sociales y Humanidades*, vol.25, n.º 49, pp. 182-203. DOI: <<https://doi.org/10.20983/noesis.2016.1.7>>.
- OSEGUERA DE CHÁVEZ, Eva Lidia (1991), *Historia de la literatura mexicana del siglo XIX*. México, Alhambra Editorial.
- PACHECO, José Emilio (selec., pról. y notas) (1977), Federico Gamboa, *Diario (1892-1939)*. México, Siglo Veintiuno Editores.
- PRIETO, Guillermo (1994 [1906]), *Memorias de mis tiempos*. México, Editorial Porrúa.
- READ, John Lloyd (1939), *The Mexican Historical Novel*. New York, Instituto de las Españas.
- URREJOLA, Bernarda de (2011), “El concepto de literatura en un momento de su historia. El caso mexicano (1750-1856)”, en *Historia mexicana* 1.