

“CUARTO MENGUANTE”: VISIÓN CRÍTICA DEL MODERNISMO Y PROYECCIÓN SOCIAL DE LA MUJER

“CUARTO MENGUANTE”: CRITICAL VISION OF MODERNISM AND SOCIAL PROJECTION OF WOMEN

Hernán Alonso Sánchez Ramos

Universidad Autónoma Metropolitana

Contacto: csh2183055256@izt.uam.mx

RESUMEN

Este artículo exhibe dos críticas contenidas en el poema “Cuarto menguante” de Laura Méndez de Cuenca: una a los roles de género y otra al modernismo hispanoamericano. A lo largo de sus líneas se presenta la evidencia de lo anterior mediante un análisis detallado del poema; además, se recurre a epítextos de la misma autora para fundamentar la interpretación de los contenidos ideológicos de “Cuarto menguante”. Por último, se reflexiona sobre el significado de su escritura y publicación en el contexto del modernismo literario promovido por la *Revista Azul*.

PALABRAS CLAVE: Cuarto menguante, Laura Méndez de Cuenca, Modernismo, Feminismo, Roles de género.

ABSTRACT

This article exhibits two reviews contained in the poem “Cuarto menguante” by Laura Méndez de Cuenca: one of both to genre roles, and the other one to hispanoamerican modernism. Throughout its pages the evidence of the above is presented through a detailed analysis of the poem; in addition, epitexts by the same author are used to substantiate the interpretation of the ideological contents of “Cuarto menguante”. Finally, it reflects on the meaning of its writing and publication in the context of literary modernism promoted by the *Revista Azul*.

KEYWORDS: Cuarto menguante, Laura Méndez de Cuenca, Modernism, Feminism, Genre roles.

INTRODUCCIÓN

Sin temor a equivocarme, puedo afirmar que doña Laura Méndez de Cuenca es una de las más relevantes plumas de la literatura decimonónica mexicana, tomando como criterios la diversidad de su obra –difusora del cuento, la novela, la crónica, el ensayo y, principalmente, la poesía– y los cambios temático-estilísticos que ésta registra al provenir del genio de una mujer que vivió, en lo literario, la transición del romanticismo al modernismo y, en lo social, la del México polarizado por las Guerras de Reforma al postrevolucionario bajo la administración de Plutarco Elías Calles. Por desgracia, Laura Méndez de Cuenca ha sido marginada del canon durante muchos años por causas extra literarias. Al respecto, la estudiosa Leticia Romero Chumacero (2008) ha examinado a fondo la exclusión moralista que ésta ha padecido en múltiples ocasiones debido a “elementos biográficos relacionados con su juventud, pues fue madre soltera y amante de uno de los poetas más afamados del siglo XIX mexicano”, es decir, Manuel Acuña¹ (p. 107).

La producción que nos legó Laura Méndez de Cuenca ha experimentado en años recientes, afortunadamente, un notorio interés por parte de la crítica: además de la labor de Leticia Romero Chumacero, deben mencionarse las indagaciones de Ana Rosa Domenella, Luzelena Gutiérrez de Velasco y Nora Pasternac, entre otros nombres. Mención aparte, en virtud de la orientación del presente trabajo, merecen las disertaciones de Ángel José Fernández, quien ha comenzado la tarea de trazar una poética propia de la autora. Como decía, precisamente dentro de los estudios de su lírica se sitúa el presente artículo, cuyo principal objetivo es evidenciar una doble crítica presente en el poema “Cuarto Menguante”: al modernismo, por un lado, y a las funciones esperadas de cada persona según su sexo –es decir, a los roles de género– por el otro. La segunda de ellas no debería resultarnos sorprendente, en virtud de la incansable labor feminista desempeñada siempre por nuestra autora².

1 Ahondando en aquellos elementos biográficos, tras el fallecimiento de Acuña, se hizo del conocimiento público la existencia de un hijo entre él y Laura Méndez de Cuenca, descendiente que lamentablemente también perdió la vida, presumiblemente, a las pocas semanas que su padre (p. 126). Además, Laura Méndez Lefort –nombre de soltera de la autora– principió una relación con Agustín F. Cuenca, amigo de Manuel Acuña, a poco más de un año del fallecimiento de éste; evidentemente, terminaría por contraer nupcias con Cuenca (p.127). Es fácil entender que Méndez de Cuenca sufriera todo el peso de la estricta moral, y la inexorable misoginia, que el siglo XIX mexicano dictaba para casos como el suyo. Finalmente, a decir de Romero Chumacero, Laura Méndez de Cuenca dejó testimonio de las murmuraciones a las que se vio sometida, e incluso es probable que la situación haya coadyuvado a tomar la decisión de autoexiliarse en Estados Unidos (pp. 127 y 128).

2 En efecto, Laura Méndez de Cuenca fue siempre una intelectual en favor de las mujeres, una de las primeras poetas que dio el paso hacia la ensayística donde fue posible argüir contra el sistema patriarcal y no solamente dejar constancia de los sentires; además, hablamos de quien fue a la sazón directora de la Sociedad

Como venía diciendo, en el marco de los estudios sobre Méndez de Cuenca, es posible y necesario principiar el análisis de asuntos más particulares; una vez establecidas las premisas de una poética general, sobreviene la necesidad de obtener información mediante el examen de un corpus más delimitado como es el caso, precisamente, del poema en cuestión. Nada de lo anterior, por supuesto, hace mella en la necesidad de continuar elaborando perspectivas amplias sobre el quehacer lírico de Laura Méndez de Cuenca. En esa misma línea, me adhiero a la valoración, hecha por José Fernández (2013), de que en la obra poética de Méndez pueden distinguirse tres etapas en función del derrotero habitual de todo poeta, es decir: un primer momento de experimentación, un segundo de plenitud artística y un tercero de una revitalizada orientación hacia nuevos procedimientos creativos; asimismo, secundo el juicio de que tales etapas corresponden, respectivamente, a los primeros ocho poemas publicados en el período de 1873 a 1875, al grueso de la obra en verso que vio la luz entre 1884 y 1905, y a los otros ocho poemas que fueron publicados en el lapso de 1915 a 1928 (pp. 45 y 46). “Cuarto menguante”, a propósito, apareció por primera vez el 5 de agosto de 1894 en el número 15 de la *Revista Azul*; por lo tanto, se trata de una composición de madurez.

Sobre “Cuarto menguante” José Fernández ha señalado que se trata de un poema en donde emergen temas modernistas como la simulación, patente en la descripción de un matrimonio disfuncional integrado por una esposa desazonada y un marido fastidiado que fantasea para evadirse de su realidad inmediata (p. 56); esto último resulta ser un adecuado resumen del contenido. Del mismo modo, Pablo Mora (2016) ha hecho énfasis en el carácter innovador del texto respecto a estadios románticos precedentes vistos en poemas como “Nieblas” u “¡Oh, corazón!...”: en “Cuarto menguante” la poeta introduce formas parnasianas y texturas que recuerdan a los versos de Manuel Gutiérrez Nájera (p. 36). En síntesis, en el poema que sirve de corpus para este trabajo, Laura Méndez de Cuenca se adentra en el modernismo. Mas hay que ir con tiento porque las opiniones que la autora emitió sobre la escuela de Rubén Darío no le son favorables a ésta sino todo lo contrario, como se verá a

Protectora de la Mujer, así como de su revista *La mujer mexicana* y una de las primeras escritoras en emplear la palabra *feminismo* en sus líneas (Romero Chumacero, 2018, pp. 154 y 155). El texto que nos atañe se enmarca entonces en el pensamiento y la sensibilidad de una verdadera pionera en la lucha feminista de nuestro país; crítica, como tendré oportunidad de mostrar, los roles de género a través de la representación de un matrimonio. En ese sentido, dada su procedencia finisecular, decimonónica y mexicana, “Cuarto menguante” de Laura Méndez entra en relación con el modelo de matrimonio vigente en el México de aquel entonces: una institución atravesada ideológicamente por la orientación individualista del liberalismo en boga, en donde, merced a lo último, las esposas vieron aún más mermada la protección que les correspondía por parte de sus maridos; esto, por lo menos, en lo que respecta a zonas urbanizadas como la Ciudad de México (García Peña, 2006, p. 236).

detalle más adelante. Por ahora, baste con señalar que la animadversión de Laura Méndez hacia el modernismo, inferida de la evidencia epitextual, pudo haber permeado a su obra literaria. Considero, de hecho, que eso exactamente sucedió en “Cuarto menguante” y en sus líneas puede leerse una crítica mordaz a aquella importante escuela hispanoamericana. Además, lo mismo puede hacerse con una segunda crítica, esta vez a los roles del género observables en un matrimonio tradicional.

Para demostrar lo anterior procederé, primero, a la descripción estructural del poema. Luego, realizaré un análisis pormenorizado de “Cuarto menguante” en virtud de poder inferir argumentos válidos con los aspectos inmanentes de éste; en dicho análisis destacaré los aspectos modernistas y relativos a los roles de género, amén de ampararme con definiciones pragmáticas para conceptos como *parnasianismo*, entre otros. Luego, desarrollaré una segunda etapa, de orientación más interpretativa, tomando como fuentes los epitextos más importantes para la significación total del poema: algunas de las cartas escritas por Méndez de Cuenca a Enrique Olavarría Ferrari y los ensayos “La mujer mexicana y su evolución” y “El decantado feminismo”, principalmente; en esa misma etapa incorporaré algunos conceptos de los estudios feministas. Por último, expondré las inferencias que puedan hacerse con la información obtenida y cualquier otra conclusión relevante.

LA DISTRIBUCIÓN DEL CONTENIDO COMO MECANISMO DE UNA DOBLE CRÍTICA

“Cuarto menguante” es una composición poética de cariz descriptivo: el yo lírico funge como un narrador en tercera persona que enuncia una escena del mencionado matrimonio disfuncional. Consta de quince sextetos de versos decasílabos con esquema de rima consonante AABCCB. A juicio de José Fernández (2013), se trata de una forma cultivada por Méndez de Cuenca con anterioridad en su poema de etapa temprana “Bañada en lágrimas”, cuyo tema es completamente distinto al de “Cuarto menguante”; también empleada en la composición “Salve”, de nuevo con una temática diferente a la de los otros dos (pp. 55 y 56); por lo tanto, es muy probable que no haya un uso consciente de esta forma para determinado tipo de contenido y más bien se trate de una distribución estrófica con amplia versatilidad.

En la publicación original de la *Revista Azul*, la división tripartita del poema estaba explícitamente marcada por asteriscos, como puede constatarse en la versión facsimilar que exhibe la Hemeroteca Nacional de la UNAM. A pesar de que esa abierta partición se perdió en reediciones posteriores, el lector atento puede notar que el transcurrir de la descripción permite seccionar el texto en esas tres partes. La doble crítica elaborada por Laura Méndez de Cuenca en este poema se afianza en la distribución del contenido en las estrofas: la pri-

mera parte del texto, es una apertura formada con tan sólo cuatro de ellas que presentan la escena marital y, la última, incluso más breve, una clausura monostrófica que focaliza nuevamente en la realidad luego de un amplio fantaseo del esposo. Precisamente, la fantasía del marido es la parte central del poema y abarca el grueso del mismo al ostentar un total de diez estrofas. Es en ese extenso devaneo en donde el poema se satura de elementos decorativistas parnasianos, como veremos más adelante; con esa exageración de rasgos, el resultado es una caricatura del modernismo decorativista y exótico, máxime, si sumamos la ironía del verso final y de otros momentos importantes del texto.

Al respecto, es vital recordar que el término *parnasianismo* alude a una importante escuela poética decimonónica que, en la Francia donde imperaba el romanticismo social de Víctor Hugo, rechazó el carácter comprometido del arte y privilegió una estética de adoración a la plástica, a lo decorativo; se trataba del arte como fin de sí mismo y no al servicio de una ideología externa; una poética opuesta al yo lírico confesional de los románticos, con predilección por las descripciones, texturas y colores; el Parnaso buscaba destacar la erudición de los poetas, su conocimiento de la arqueología, la Historia y la mitología (Julián Pérez, 1999, p. 67). Una etapa primordial del modernismo, sobre todo en sus albores, fue la apropiación de elementos parnasianos (p. 47). Estas aclaraciones terminológicas servirán a mi interpretación posterior, según lo indiqué en la introducción de este texto, porque los epitextos del puño y letra de Méndez de Cuenca revelan un desdén hacia los elementos decorativistas del modernismo.

Procedo ahora al análisis de “Cuarto menguante”. Para comenzar, examinemos las primeras dos estrofas de la sección inaugural:

Azota el viento la callejuela,
junto a la cuna la esposa vela
entretenida con su labor;
y al otro extremo del gabinete,
puesto de codos en el bufete,
con su fastidio lucha el señor.

Ella recuerda su vida toda:
la incomparable noche de boda,
la fugitiva luna de miel;
más él se aburre de aquella calma,
de aquella vida quieta del alma.
Ella suspira; bosteza él.

La primera estrofa cumple dos funciones bien definidas: sitúa la acción de este cuadro marital e introduce a sus personajes. Para lo primero sólo se dispone de un verso: "azota el viento la callejuela" (v. 1); la casa de la pareja, entonces, se encuentra en una calle pequeña. Para lo segundo, en cambio, son necesarias cinco líneas más. La mujer se halla, como leemos, junto a la cuna y entretenida con el cuidado de su hijo (vv. 2 y 3), mientras el marido yace fastidiado en su escritorio al otro extremo de la habitación (vv. 4-6). Es decir, desde el comienzo de la obra se introduce una clara desigualdad entre los personajes: ella realiza una tarea, él no; ella se entretiene con su trabajo de madre, él se fastidia con el no hacer nada. Ahora bien, por supuesto, podría pensarse en la posibilidad de que algún suceso previo sea la causa del fastidio del señor, pero esa información no está en el texto. Al contrario, es justamente su matrimonio lo que le molesta, como veremos a continuación.

El segundo sexteto amplía la información sobre los personajes. Con los versos "ella recuerda su vida toda: / la incomparable noche de boda, / la fugitiva luna de miel" (vv. 7-9) el yo enunciator reduce la experiencia vital de la esposa a sólo dos acontecimientos, probablemente los únicos en los que ella fue feliz o plena. Por otro lado, esta reducción deja ver la relevancia temática del rol de género en el marco del poema entero. El resto de la estrofa expone lo anticipado en el párrafo anterior: "él se aburre de aquella calma, / de aquella vida quieta del alma" (vv. 10 y 11). El esposo, en efecto, se ha cansado de la vida matrimonial: no le sabe, o quizá siempre le resultó insulsa. En síntesis, las dos primeras estrofas, de la sección que abre "Cuarto menguante", ponen ante el lector una escena típica de un matrimonio agotado, en una casa presumiblemente sencilla que yace en una pequeña calle; presentan a una mujer cuyos únicos dos momentos valaderos fueron la noche de bodas y la luna de miel "fugitiva", es decir, insatisfactoria por breve, a fin de cuentas; hacen lo mismo con un marido hastiado por la quietud del matrimonio; ponen de relieve la inactividad de él, opuesta a la actividad materna de ella.

En estos dos primeros sextetos ha quedado clara la relación desigual entre los miembros del matrimonio. Inmediatamente después, la sección primera se complementa con otros dos sextetos, uno dedicado a cada personaje. Veamos el primero; versa sobre la mujer:

En lo futuro triste e incierto
ella se abisma: ve a su hijo muerto
o mendigando por la ciudad;
y al contemplarle durmiendo en gracia,
piensa en lo inmenso de la desgracia
que lleva a cuestras la humanidad.

Como podemos apreciar, estas líneas denotan las sensatas preocupaciones de la mujer: la zozobra le aqueja por causa del imprevisible porvenir de su criatura (vv. 13-15). Esta preocupación de madre podría añadir plausibilidad a la teoría de que estamos ante una familia de pocos recursos, donde el dinero no abunda. De manera muy interesante, los últimos tres versos del sexteto truecan las preocupaciones de la esposa y madre hacia lo social: la “desgracia / que lleva a costas la humanidad” podría ser, sencillamente, la situación socioeconómica general y adversa, la misma que amenaza con matar a su hijo, muy seguramente de hambre, o forzarlo a mendigar; podría ser, desde luego, algo más: el verso es ambiguo. Ahora leamos el segundo sexteto, último de esta primera sección:

Deja él vagando su fantasía
por otros mundos, y se extasía
en lo que en sueños mira entre sí:
con el decurso del pensamiento
se torna un héroe, se forma un cuento,
y se disipa su tedio así.

Aquí tenemos el remedio del esposo para su fastidio: el fantaseo (vv. 19-24). Como anticipé, éste ocupa el grueso del poema y se encuentra atiborrado de decorativismos; es, me adelanto, completamente intrascendente, en contraste con las preocupaciones pragmáticas de su esposa. Hasta ahora hemos constatado, insisto, una desigualdad entre un esposo sumido en la ociosidad –dicho con la carga moralizante del proverbio “la ociosidad es la madre de todos los vicios”– y una mujer hacendosa con preocupaciones de tenor social y, por supuesto, maternal. Así concluye la primera sección de “Cuarto menguante” y podemos adentrarnos en la extensa fantasía del marido.

Tomemos las dos primeras estrofas de esta sección intermedia:

Un saloncito pequeño y grato:
la alcoba oculta tras un retrato
que aclama a veces su antigüedad,
en el aspecto de la persona,
en su apostura y en la tizona
que lleva al cinto con gravedad.

En el calado biombo de laca,
esbelta grulla su cuerpo saca
por entre arbustos de rosta-té;
y mariposas de canutillo

liban los mirtos de gusanillo
en los cojines del canapé.

Si fantasea el que busca satisfacer un deseo entonces la primera de estas estrofas podría abonar a mi especulación sobre el estatus social de los protagonistas: la habitación imaginaria del esposo está bloqueada por un vetusto retrato de algún militar con aires de jerarca –o bien, otro tipo de persona importante en modo alguno– con su tizona (sable) a la cintura (vv. 25-30), probablemente un familiar imaginado que dotaría de linaje al marido. En el sexteto que sigue el decorativismo parnasiano y el exotismo emergen plenamente: en el cuarto se halla un biombo (v.31), mueble japonés conformado por pantallas; un canapé cuyos cojines se ornamentan por medio de mariposas bordadas al canutillo que, además, están libando unos mirtos confeccionados con ostentoso hilo de oro o plata (vv. 34-36); y unos rosales desde donde asoma el cuello, para asombro de los lectores, una grulla (vv. 32 y 33).

Salvando los indicios que pudieran desprenderse del retrato del hombre con el sable, los dos sextetos recién examinados son, por así decirlo, puro adorno, un desborde ornamental de texturas e imágenes exóticas. Más adelante, sin embargo, la fantasía del marido enfilará por los senderos del erotismo; pero antes tenemos este sexteto de transición entre ambas etapas del fantaseo:

Junto al dorado tabor de China
cuelgan los paños de la cortina
abierta en gajos ante el balcón;
y frente al piano de media cola
ensaya un aire de barcarola
la impura reina de esa mansión.

Los primeros tres versos están dedicados, todavía, a la decoración de aquella morada fantasiosa. Tanto despliegue de texturas y ornatos ha llevado a críticos como Pablo Mora a comparar “Cuarto menguante” con la poesía de Manuel Gutiérrez Nájera, según lo he citado en la introducción de este texto. En efecto, véanse estas líneas del Duque Job, provenientes del número dos de la *Revista Azul*:

Con túnicas blancas se acercan los niños,
de azules jacintos se cubre el altar,
y rubias doncellas de níveos corpiños,
avanzan, ceñida la sien del azahar.

El detenimiento para describir telas y colores, amén de la evocación de una tierra lejana, son medulares lo mismo en el fragmento de Gutiérrez Nájera que en los de Méndez de Cuenca. Volvamos al sexteto de “Cuarto menguante”: en los primeros tres versos un tabor, o jarrón, de procedencia china yace al lado de un balcón con umbral encortinado (vv. 37-39). La otra mitad de este sexteto introduce la figura de la dama modernista: se halla ejecutando música al piano –instrumento que, en su calidad de añoranza, bien podría ser índice del estatus de clase baja del marido, lo mismo que el retrato del militar– y es adjetivada como *impura* por el yo enunciator (vv. 40-42). Impura en virtud de su calidad de amante, aun si estamos en el terreno de la fantasía; esto será corroborado versos después cuando se mencione abiertamente el adulterio del esposo.

A continuación, un interesante par de sextetos tiene el único cometido de caracterizar a aquella impura reina y da entrada así a la última parte del fantaseo donde el tema central será el erotismo; no por eso, como veremos, se descuida la descripción parnasiana:

Su cabellera baja ondulante
sobre la falda lisa y brillante
de vaporosa túnica azul;
y dos calandrias juntan el pico
en el paisaje de su abanico
de concha nácar y leve tul.

Sobre su seno, como un tesoro,
preso en cadena de esmalte y oro,
luce la dama pardo reptil;
y cuando el bicho la cosquillea,
tiembla de espanto, ríe y arquea
su cuello blanco como el marfil.

Largos cabellos sobre una indumentaria azul (vv. 43-45); un ostentoso abanico de tul y nácar con aves y exóticos paisajes en él (vv. 46-48); un lagarto encadenado, yaciente en el seno de su dueña (vv. 49-51); y una tez blanca como el marfil (vv. 52-54); Laura Méndez de Cuenca fue fiel a los cánones modernistas y parnasianos al caracterizar de esta forma a la dama en cuestión. Cotéjese, verbigracia, con esta mujer que emerge del numen de José Juan Tablada en unos versos del primer número de la *Revista Azul*:

En la real puerta que el blasón indica
surge con palideces de alabastro
la reina, y finge irradiaciones de astro
el nevado plumón que la abanica.

[...]

Blanca Reina, en el cielo ya enlutado,
de su abanico de cristal y plata
despliega el varillaje nacarado.

También podemos comparar a la dama imaginada por el marido con los clásicos versos de "La Duquesa Job" (1884):

Ágil, nerviosa, blanca, delgada,
media de seda bien restirada,
gola de encaje, corsé de ¡crac!
nariz pequeña, garbosa, cuca,
y palpitantes sobre la nuca
rizos tan rubios como el cognac.

De la comparación de estas descripciones se infiere la predilección de algunos modernistas por cierto tipo de mujeres a quienes la piel hiperbólicamente blanca, el cabello rubio hasta la exageración y la ostentación de abanicos nacarados, parecen reducir a otro ornamento artificioso más en la vena parnasiana; Laura Méndez de Cuenca seguramente estaba al tanto de ello y decidió ceñirse conscientemente a esos modelos.

Presentada la mujer, principia el galanteo entre el esposo y su fémica ilusoria. El acto sexual se consumará luego de una transición que da inicio con estos dos sextetos:

–Siguen los sueños color de rosa–
En la morada de aquella diosa
vese a sí propio nuestro don Juan,
desenvolviendo las rubias yemas
de un ramillete de crisantemas
que ella deshoja sobre el diván;

o ya apurando sorbos de moca
mientras al piano su dama toca
una sonata de Rubinstein,
y por el humo del rico habano
dama, bujía, banquetta y piano
como entre nubes sus ojos ven.

Los primeros tres versos del primer sexteto importan por la ironía patente en los sintagmas *sueños color de rosa* y *nuestro don Juan* (vv. 55-57); la voz lírica trata con cierto

desdén a la fantasía y al imaginariamente adúltero marido. Éste se halla perdiendo el tiempo con los botones de crisantemos que ella deshoja mientras yace en un diván (vv. 58-60); más adelante estas flores fungirán como un indicio del paso del tiempo. El segundo de estos sextetos, de menor relevancia, muestra a la pareja regodeándose en su ocio: ora fuma el esposo o bebe café, ora ejecuta ella una pieza al piano (vv. 61-64). En los últimos dos versos un cendal de humo de tabaco nubla la vista del hombre; entre la densidad de aquél, éste observa, amén de la amante, una vela y la banqueta de la calle (vv. 65-66).

En el último verso del siguiente sexteto se consuma el fantasioso acto sexual luego de un *crescendo* erótico de cinco versos:

Por fin el sueño baja a la estancia:
ruedan las flores ya sin fragancia,
sube a los ojos blando sopor:
y en lo más grato del cabeceo
arde la sangre, quema el deseo
y avergonzado corre el amor.

“Por fin el sueño baja a la estancia” (v. 67) es un verso que encierra cierta ambigüedad: podemos leer *sueño* como *somnolencia* acorde al resto de esta estrofa en donde se indica la presencia de dicho estado; o podemos interpretarlo como *ensoñación* y en tal caso se estaría refiriendo a la fantasía en general; el sentido último no varía: se ha llegado al clímax del fantaseo. El segundo verso consume el papel indicial de los crisantemos deshojados dos estrofas antes: ahora las flores han apagado su aroma (v. 68), ergo, han transcurrido varios minutos, incluso un par de horas, desde la escena del ocioso deshojamiento sobre el diván. Los siguientes dos versos inician el *crescendo* del erotismo que parece motivarse, al menos en parte, por la somnolencia que empieza también en esta zona de la estrofa (vv. 69 y 70). Así, es durante el sopor y el cabeceo que “arde la sangre, quema el deseo” (v. 71), tradicionales metáforas para la excitación y la libido. Por último, se alcanza el encuentro erótico plasmado en la prosopopeya metafórica *corre el amor* (v. 72). Lo interesante es que el amor corre “avergonzado”, esto sugiere cierta indisposición moral u anímica para el acto sexual. Probablemente se trate del mínimo escrúpulo del marido cediendo frente al sueño. Es decir, esta vergüenza podría ser en realidad culpa y la somnolencia podría ser la causa –o la excusa– para “bajar la guardia” y entregarse al deseo. Podría, por supuesto, tratarse efectivamente de vergüenza, de pudor.

Restan por analizar dos sextetos de esta parte central de “Cuarto menguante”; tienen como fin darle un cierre a la fantasía del esposo:

El tiempo vuela y al breve rato
gira la puerta con el retrato
del caballero del espadín;
del novilunio la luz escasa
entra en la alcoba, cual tenue gasa,
por la ancha reja que da al jardín.

Piafan, al peso de media noche,
los impactantes potros del coche
que al amo espera frente al portal;
y en la penumbra, y en el misterio,
los acres goces del adulterio,
gastan la dulce fe conyugal.

La oración del primer verso "el tiempo vuela" (v. 73) explicita la existencia de una porción de tiempo que no nos es relatada. Los siguientes dos versos focalizan nuevamente sobre el retrato del caballero con la tizona y muestran la apertura de la puerta por él custodiada (vv. 74 y 75). Después, los dos que le siguen brindan a la luna un tratamiento más apegado al gusto texturizador de los parnasianos que a la tradición romántica: la escasa luminosidad de la luna nueva se adentra en el dormitorio como una gasa (vv. 76 y 77). El último verso, todavía en el mismo sexteto, interpone una gran reja entre la alcoba y el jardín (v. 78), de modo que la pálida luz debe atravesarla para llegar a los amantes. Finalmente, la primera mitad de la siguiente estrofa presenta al ostentoso transporte imaginario del marido y temporaliza la acción: tirado por caballos impactantes que piafan, el coche aguarda a la medianoche frente al portal de la mansión (vv. 79-81). La segunda mitad, por su parte, recuerda la falta moral del esposo: según anticipé líneas más arriba, el fantaseo de éste es calificado como adulterio; ahora bien, el goce procurado por el engaño es agrio (v. 83), esto refuerza la teoría de que el marido conserva ciertos escrúpulos y sentimientos por su esposa. Los sustantivos *penumbra* y *misterio* (v. 82) probablemente revelan el ocultamiento de más, y acaso mayores, engaños por parte del marido, o cuando menos visibilizan en potencia el hecho de que el señor no externa sus sentimientos con ella; también es posible, por lo demás, que sean elementos propios de la medianoche ficticia. El verso final evidencia la erosión que sufre el lazo marital por culpa de esta actitud adúlteramente fantasiosa (v. 84).

Para terminar con el análisis de "Cuarto menguante" revisemos la última estrofa del poema; se trata de un sexteto aislado que conforma la sección final de su estructura tripartita:

El viento azota la callejuela;
junto a la cuna la esposa vela
entretenida con su labor;
y al otro extremo del gabinete,
puesto de codos en el bufete,
por otros mundos vaga el señor.

Estos versos, como vemos, nos devuelven a la escena original del matrimonio, con la esposa encargándose de su hijo y el marido aliviando su tedio, anegándolo en sueños diurnos. Casi toda la estrofa es una perfecta calca de la primera (vv. 85-89), excepto por una ligera variación sintáctica entre el verso inicial de “Cuarto menguante” y el que principia a este sexteto final: aquél reza “Azota el viento la callejuela” (v. 1) y éste, “El viento azota la callejuela” (v. 85). El último verso de la estrofa de clausura, además, permuta de “con su fastidio lucha el señor” (v. 6) a “por otros mundos vaga el señor” (v. 90). Esta versión, elegida para poner punto final a la composición entera, brinda un claro tratamiento irónico hacia el marido. La ironía de este fragmento, en particular, surge de comparar la faena real y tangible de la mujer con el vagabundeo del marido por “otros mundos”. A nivel general, asimismo, la amplitud de la fantasía, que llena diez estrofas, frente a la brevedad de la realidad, a la que sólo se le dedican cinco, cimienta toda ironía dentro del texto y vale como crítica lo mismo al decorativismo modernista que a la figura del marido adúltero. Hagamos ahora un breve recuento de la información obtenida a partir del análisis textual antes de pasar a la siguiente etapa interpretativa.

A manera de síntesis, las quince estrofas de “Cuarto menguante” se reparten en tres secciones: la primera contiene a cuatro de ellas, la segunda a diez y la tercera sólo a una; en la publicación original esta división se halla marcada por asteriscos. Desde el comienzo del texto se introduce una relación desigual entre el marido y su esposa, pues mientras ésta se entretiene con una tarea aquél se fastidia con su desocupación. Esta primera sección del poema destaca la importancia temática de los roles de género porque el yo lírico señala que la “vida toda”, recordada por la esposa, está conformada por sólo dos eventos: la noche de bodas y la luna de miel que le resultó breve, insuficiente, “fugitiva”. También la sección inaugural muestra a una madre preocupada por su hijo y el futuro incierto de éste –probablemente a causa de estragos económicos en la familia– una madre inquieta igualmente por las condiciones de la sociedad; esta caracterización de la esposa choca de frente con el marido despreocupado, desocupado. La extensa fantasía del marido podría considerarse compuesta de dos partes: unas primeras estrofas de desborde ornamental parnasiano y

unas segundas de eróticos devaneos. A lo largo de esos diez sextetos seguirán sumándose indicios de que el matrimonio soporta condiciones económicas precarias; en ese sentido, a la preocupación de madre se añade el hecho mismo de que el marido fantasea con el lujo y el linaje que no posee. Por otro lado, durante su fantasía el marido imagina una larga lista de texturas y colores, propios del parnasianismo, que no se interrumpen ni siquiera cuando comienza la escena con la amante: al contrario, ella es presentada al más puro estilo decorativista y se ciñe a los cánones forjados por poetas como José Juan Tablada o Manuel Gutiérrez Nájera. Ahora bien, muy importante resulta el juicio del yo lírico sobre las ilusiones del esposo: las considera adulterio; el hombre, por su parte, da muestras de remordimiento o escrúpulos. El poema termina con una última sección, monostrófica, que devuelve la focalización al marco inicial compuesto por la pareja de esposos. Antes de terminar, acaso sea útil contrastar los pensamientos de ella, orientados hacia la vida matrimonial, con los de él, que la traicionan. Este contraste se enmarca dentro de la desigualdad general que ya hemos visto: ella se preocupa, él se desocupa; ella trabaja, él fantasea; ella es fiel –aunque, hay que decirlo, infeliz con su presente– y él es adúltero. Por último, hay que señalar la ironía latente en varios pasajes del texto, como llamar “sueños color de rosa” a la fantasía, en contraste con la realidad adversa que intranquiliza a la esposa; o “nuestro don Juan” a un marido que, como ya sabemos, es juzgado adúltero; entre otros.

LAURA MÉNDEZ DE CUENCA: SUS ESCRITOS SOBRE MODERNISMO Y MUJER

En este apartado me dispongo a fundamentar mi interpretación de “Cuarto menguante” con base en la información epitextual que yace en cartas y ensayos escritos por la autora mexiquense. Procederé primero a tratar los asuntos relativos al modernismo y después a hacer lo propio con los relacionados a los roles de género y, por extensión, a la postura feminista de Laura Méndez. Antes de comenzar es menester tener en cuenta que el modernismo no fue solamente la importación del modelo parnasiano francés a Hispanoamérica: parte importante de aquella escuela consistió en la apropiación de elementos del simbolismo y de la mentalidad decadentista. De hecho, Rubén Darío, verbigracia, principal exponente del modernismo, amalgamó en algún momento rasgos de corrientes antitéticas de Francia al extraerlas de su natural dialéctica, como fue el caso, precisamente, del parnasianismo junto al simbolismo. Es decir, en los versos modernistas de Darío podemos hallar elementos artísticos de escuelas poéticas que, en su contexto original, no coexistirían al interior de un mismo poema (Julián Pérez, 1999, p. 69). Como hemos visto a lo largo de esta disertación,

los elementos que entran en juego en “Cuarto menguante” son, sobre todo, relativos a la faceta decorativista del modernismo, es decir, a lo que éste tomó del Parnaso. Por lo tanto, sería inapropiado aseverar que Méndez de Cuenca critica al modernismo en su generalidad durante los versos que hemos estado examinando.

Ahora bien, con la sola información obtenida a raíz de la lectura del poema es lícito concluir que el decorativismo parnasiano se relaciona directamente con el fantaseo intrascendente, desligado de las preocupaciones sociales y mundanas: recordemos las inquietudes de orden tangible de la esposa en contraste con la imaginación ociosa del marido. La afirmación de que existe crítica o parodia hacia estos elementos se sostiene, hasta ahora, por tres argumentos: primero, el simple hecho de enfrentar su intrascendencia con la relevancia evidente de los problemas sociales también tratados en el texto; segundo, el contraste estructural que dota de diez estrofas a su exposición y apenas de cinco al resto del poema; tercero, la ironía con la que son tratados. A estos fundamentos sumaré la corroboración del desdén que Méndez de Cuenca profesaba por el modernismo –ahora sí– de manera general. Efectivamente, en sus conocidas cartas a su amigo y antiguo mentor Enrique Olavarría y Ferrari, Laura Méndez de Cuenca dejó evidencia de ello. La poeta había sido alumna de Olavarría en el Conservatorio y en la Escuela de Artes y Oficios (Romero Chumacero, 2008, p. 115); durante su autoexilio en Estados Unidos –debido probablemente a murmuraciones sobre su vida privada y a un rechazo moralizador impuesto por sus contemporáneos (p. 128)– Méndez de Cuenca no dejó de escribirle, y en una interesante carta fechada en agosto de 1896 le comenta:

Desde que vi en los periódicos el nombramiento de catedrático de español y literatura en la Escuela Normal, me llené de contento por muchas razones: al raro acierto que tuvo el ministro al nombrar a usted; la ayudita pecuniaria que a usted le vendría, y lo mejor de todo, que la futura generación literaria no sea de poetas azules que se inspiren con ajenjo, sino con gramática. ¡Ojalá que redima usted a las letras mexicanas! (Méndez de Cuenca, 2016a, p. 253).

La cita anterior cierra con una de las más recordadas sentencias que hizo Laura Méndez sobre los modernistas; con la mención del ajenjo alude desdeñosamente a la mentalidad decadentista que muchos de ellos preservaban y, para rematar, implica que su dominio de la gramática es cuestionable. Todavía podemos sumar más evidencia si leemos este fragmento de otra carta escrita por Méndez a Olavarría, esta vez con fecha del 25 de octubre de 1897:

Si Dios quiere, en diciembre o enero, escribiré *El espejo de Amarillis* para publicarlo en un periódico literario que con el nombre de *Estrella de Occidente* va a comenzar a publicarse en pocos días amparado por la hábil dirección de Manuel Caballero. ¡Dios quiera que no tenga esa Estrella mucho de *cielo*

azul! (Méndez de Cuenca, 2016b, p. 268).

En esta ocasión, como leemos, Méndez de Cuenca aprovecha el nombre del periódico en el que desea publicar para tejer una isotopía irónica y mordaz aprovechando el icónico gusto por el color azul de los modernistas.

Pues bien, la escritora no tenía una buena opinión sobre los modernistas, como leemos. Dicho sea de paso, esta correspondencia fue mantenida durante la etapa de plenitud creativa de Méndez –según la periodización vista en los párrafos introductorios de este texto– misma a la que pertenece "Cuarto menguante" que vio la luz en 1894. Por otro lado, las inferencias que he hecho del poema sólo dan cuenta de una crítica a los aspectos decorativistas, parnasianos, y las invectivas recién citadas están dirigidas hacia el modernismo en general. No obstante, el decorativismo es parte característica del modernismo; por lo tanto, es muy probable que a Laura Méndez también le molestara este aspecto de la escuela en cuestión. Máxime, si sumamos a lo anterior el hecho de que la poeta, formada todavía en los cánones del romanticismo, atestiguó cómo una nueva pléyade de líricos proclamaba el arte por el arte, la adoración a lo plástico ornamental, carente de nacionalismo, descomprometida socialmente; y estamos hablando de una autora cuya producción poética de madurez se caracteriza, precisamente, por el compromiso social (Fernández, 2013, p. 58). En suma, en "Cuarto menguante" Laura Méndez de Cuenca disminuye al decorativismo modernista al situarlo en el terreno del ocioso fantaseo y al oponerlo a las preocupaciones que suscita el mundo real; lo zocaba mediante arte de ironía al dedicarle no sólo sentencias en ese tono sino una exageración de sus rasgos, una caricatura de diez estrofas frente a las escasas cinco que atañen al plano de lo real; todo esto, por último, hace pleno sentido merced al compromiso social de la escritora y a su registrado desdén por lo decadente y lo "azul" de la literatura joven de su tiempo.

La otra crítica patente en el poema es más evidente que la anterior y se relaciona con la visión feminista de Laura Méndez de Cuenca. Digo que es evidente en virtud de la desigualdad manifiesta en el matrimonio protagonista, como antes hemos visto. En ese sentido, el primer argumento para sustentar esta segunda crítica requiere de la sencilla observación de que lo intrascendente, amén de ligado al modernismo, lo está al esposo; y lo verdaderamente relevante se relaciona con su mujer. Un segundo argumento, también desprendido de la desigualdad, se afianza en la ocupación de ella, quien atiende a su hijo, y la ociosidad del marido quien, por si no fuera poco, le es infiel en sueños diurnos a su señora. Como señalé, todo esto es más o menos evidente; hay un hecho, sin embargo, que acaso se esclarezca mejor por la vía epitextual: la caracterización de los miembros del matrimonio. Efectivamente, emana de "Cuarto menguante" la figura de una mujer engañada

cuyos dos momentos definitorios son la noche de bodas y la luna de miel. Las investigadoras Ana Rosa Domenella, Luzelena Gutiérrez de Velasco y Nora Pasternac han demostrado con acierto cómo en la prosa de Méndez de Cuenca asistimos al despliegue de una panoplia de personajes femeninos transgresoramente apartados de los cánones de esposa buena, madre abnegada, ángel del hogar, o del ideal romántico del eterno femenino (1991, pp. 122 y 123); por ello, la caracterización de la esposa en “Cuarto menguante” resulta algo más que sorprendente. Por lo demás, la ociosidad del marido y sus devaneos indolentes también merecen una explicación.

Antes de exponer puntualmente mi exégesis sobre los personajes del poema, quiero dejar constancia de lo que creo es la causa mayor de su escritura y en general de la del texto analizado. Mencioné al principio de este artículo que Méndez de Cuenca fue una verdadera pionera entre las filas intelectuales del feminismo mexicano. En efecto, la autora fue una de las primeras mujeres en tomar la pluma como arma en favor de la causa emancipatoria de su género. Pues bien, ese compromiso suyo es, según mi juicio, el móvil principal tras la confección de un poema en donde figuran una mujer realista, trabajadora, y un marido ocioso. Se trata de una apropiada respuesta a las invectivas misóginas que frecuentemente hacían los señores contra las mujeres de letras y contra toda mujer que se ilustrase en las ideas de libertad promovidas por el feminismo (Romero Chumacero, 2018, p. 154); más aún, de una firme manera de arrostrar, en general, al machismo imperante en México empleando para ello la lírica. En otras palabras, no son gratuitas la desigualdad patente en los miembros del matrimonio, la simpatía que genera en el lector la esposa realista, ni el rechazo que suscita el marido ocioso y adúltero: obedecen a todos una intención política, combativa, por parte de una escritora comprometida con la causa en favor de las mujeres. Esto podría parecer evidente para muchos, pero había que dejarlo explícito en virtud de la división metodológica hecha entre aspectos inmanentes al texto y aspectos que lo trascienden: lo primero a incorporar al análisis, tras superar los rasgos formales y situar al poema en su contexto vital, es el compromiso social de su artífice. Pasemos ahora a la interpretación específica de los personajes.

Laura Méndez de Cuenca escribió una serie importante de ensayos feministas entre 1906 y 1916; consultándolos se entiende mejor por qué los personajes del poema son representados de esa manera, sobre todo la esposa. ¿Cómo interpretar a aquella mujer de “Cuarto menguante”? Se halla en una situación problemática, por decir lo menos: su cónyuge no parece tener la voluntad de proveer o, siquiera, hacer algo de provecho. Por otra parte, su nostalgia por los momentos fundacionales de su matrimonio es *a priori* significativa e invita a la reflexión. Un particular ensayo de Méndez nos servirá para entender mejor

sus ideas en torno a la mujer casada: “El decantado feminismo”, de 1907. En él –luego de reconocer que la mujer se está integrando, a escala internacional, al mundo de las actividades que antes le eran negadas (2021b, p. 299)– la escritora hace este juicio:

Cuántas mujeres han sido criadas en el amable embrutecimiento que la rutina prescribe para su preparación de reinas del hogar y ángeles de la guarda de los hombres, y en un momento dado, viéndose en alguna dificultad doméstica, supieron sacar de sí mismas energías, buen juicio, acto: cualidades que nadie había tratado de descubrir en ellas, ni de desarrollar. Porque, téngase bien entendido que, en el concepto del hombre, el ángel del hogar de sus sueños ha de ser una bestia de reata, sin individualismo, ni responsabilidad ni nada (p. 300).

Resulta altamente plausible que la idea de la mujer vuelta “bestia de reata” haya moldeado a la esposa de los versos expuestos. Es decir, en “Cuarto menguante” estaríamos ante una de esas mujeres que ha sido convertida en aquel ángel del hogar, encarnando el rol de género femenino por antonomasia en el siglo XIX. Por otro lado, según mi lectura, la representación de la esposa en el poema obedece también a una intención de evidenciar los riesgos que supone la educación sentimental tradicional a la que eran, y todavía son, expuestas las mujeres (Lagarde, 2001, p. 13)³. Esto se pone de manifiesto en los suspiros que le dedica al recuerdo de su noche de bodas y a la reminiscencia de su breve luna de miel. Esa educación sentimental, parte medular de aquel “amable embrutecimiento [...] para su preparación de reinas del hogar”, lleva siglos coadyuvando a la formación de esposas tradicionales como la mujer de “Cuarto menguante”. Pese a esto, ella mantiene preocupaciones sensatas de sus necesidades, las de su hijo y las de la sociedad en general, como hemos visto antes; en consonancia con la lucidez, el “buen juicio [y] acto” descritos en el segmento de “El decantado feminismo”.

En ese mismo ensayo Méndez de Cuenca pugna por una igualdad intelectual entre ambos sexos; argumenta que en las labores de madre se precisa de todo tipo de disciplinas y por ello, para la mujer que decida aceptar el rol de esposa tradicional, no son en absoluto

3 La antropóloga Marcela Lagarde esboza en su obra *Claves feministas para la negociación en el amor* un breve pero ilustrativo recorrido a través de las tradiciones amorosas más importantes en la historia de Occidente, desde el amor burgués hasta el amor libre, pasando por el amor romántico. Acto seguido, hace notar que todas estas formas históricas del amor suelen coexistir en las mujeres del siglo XXI en una síntesis subjetiva única para cada una de ellas (p. 64). No está de más, por otro lado, preguntarse cuál sería el probable perfil de la educación sentimental vivida por la mujer de “Cuarto menguante”. Según Lagarde, en ese sentido, en el siglo XIX imperaba sobre todo el amor burgués; un tipo de amor que –sintetizando mucho el tema– mantenía a las mujeres en el ámbito de lo privado, de lo doméstico (p. 47 y 48), merced a lo cual creó un perfil llamado por Lagarde las “madresposas”, o sea, mujeres especializadas en ser madres y esposas (pp. 50-52). Por lo demás, dada la propuesta de la antropóloga sobre la condensación que suele vivirse de distintas tradiciones amorosas, es entendible pensar que una “madresposa” como la protagonista del poema acaso se halle bajo el influjo también de formas como el amor victoriano o el amor romántico.

despreciables la instrucción o la cultura, sino todo lo contrario (p. 301). En otro orden de ideas, asevera: “ahora lo que motiva el griterío del sexo feo es que la rebelión femenil no parte del pueblo bajo sino de la clase media” (p. 302); más adelante continúa: “las mujeres de la clase media, cultivadas como flor de estufa, mimadas y en perpetua ociosidad, son las que han gritado: rebelémonos. Y se rebelaron. Éstas son las que quieren ser médicos, abogados, literatos...” (pp. 302 y 303). Ello explica la razón tras el estrato social bajo al que pertenece el matrimonio de “Cuarto menguante”, con una esposa que en definitiva no es ninguna “mimada” en “perpetua ociosidad”. Es decir, es altamente probable que en “Cuarto menguante” Laura Méndez haya sido fiel a su concepción de la rebelión femenil como algo proveniente a la sazón de la clase media; luego, las amas de casa sin tiempo libre, como la mujer del poema, por desgracia se hallarían en una situación aún más desfavorable de cara al patriarcado.

Por último, siguiendo las ideas vistas en “El decantado feminismo” el ocio adquiere, para las mujeres de la clase media, una connotación positiva por cuanto les permite ilustrarse, en contraste con la desocupación intrascendente del marido en “Cuarto menguante”. Afirmo esto en virtud de los conceptos inamovibles que atraviesan en general la producción ensayística de Méndez de Cuenca: la autosuficiencia de las mujeres y la necesidad de su emancipación intelectual a través de la educación (Romero Chumacero, 2018, pp. 152 y 153); mismos que pueden leerse también en “El decantado feminismo”. Estas ideas permanecieron inalterables desde 1906 y hasta 1916, es decir, se mantuvieron como prioridades a pesar de los importantes hitos que cimbraron a la sociedad mexicana, como la revolución⁴ (p.153). Por lo tanto, hemos de concluir que constituyen parte importante en el sustrato de la concepción feminista profesada por Méndez. De esa manera cobra sentido, en síntesis, la construcción de la esposa al interior de los versos analizados: se trata de una mujer a quien, lamentablemente, no le ha llegado el influjo libertador de sus congéneres clasemedieras. Pues ¿Cómo habría de ser así si no tiene la oportunidad de instruirse, de acceder a las ideas del feminismo en ascenso? La esposa de “Cuarto menguante” es además una mujer presa en las redes convencionales de la educación sentimental decimonónica.

4 Es necesario dejar en claro que el feminismo mexicano, en tanto corriente de pensamiento y movimiento político, pasó por importantes cambios en la naturaleza de sus exigencias, de sus objetivos. Es bien sabido, por ejemplo, que en general la persecución del sufragio femenino no fue una de sus prioridades durante el siglo XIX. Muestra de ello es la labor desempeñada, precisamente, por las autoras de *La mujer mexicana*, con Laura Méndez a la cabeza, avocadas sobre todo a la consecución de la liberación intelectual de sus congéneres y del derecho a su educación (p. 155); la cuestión del voto femenino tuvo que esperar hasta su discusión en el Primer Congreso Feminista, impulsado entre otras personas por Hermila Galindo y celebrado en Yucatán en enero de 1916, aunque por desgracia no se llegó a un acuerdo sobre el tema (Valles Ruiz, 2015, pp. 253 y 250).

Algo más compleja resulta la explicación tras el carácter del marido merced al reducido número de pasajes, en el canon de ensayos feministas de Méndez, sobre los hombres y la masculinidad. Pero observemos de cerca, a propósito, “La mujer mexicana y su evolución” (1906), en él la autora resume el devenir del rol de género femenino en México y cómo ello ha modificado, inexorablemente, el masculino; consultándolo constataremos la existencia de un paralelismo entre una de sus ideas y el esposo de “Cuarto menguante”. En “La mujer mexicana...” Méndez de Cuenca –como alguien que se dedicó en cuerpo y alma al magisterio, y acorde con los pilares de su pensamiento recién mencionados– atribuye a las mejoras en el sistema educativo el hecho de que la mujer mexicana haya comenzado a figurar en los más variados campos profesionales (Méndez de Cuenca, 2021a, pp. 290 y 291). Acto seguido, anota: “El amanecer la encuentra atareada, poniendo presentable la propia persona para marcharse a la oficina, el taller, la fábrica o la tienda, a la hora en que los miembros masculinos de su familia, trasijados y trasnochados por la juerga de la víspera, todavía se asfixian entre las mantas del lecho” (p. 292). En este fragmento la autora constata la diligencia de la mujer mexicana moderna quien se ha posicionado en el mercado laboral y en el mapa de las profesiones; su autosuficiencia y su plena autonomía económica. Sin embargo, me interesa sobre todo reparar en la representación de los hombres en el fragmento: según la cita, mientras la mujer se sumerge en la faena los miembros masculinos de su familia yacen luchando por desprenderse de las sábanas. Esta idea será ampliada líneas después:

Sucede sin remedio que cuando un miembro del organismo humano se ejercita, con perjuicio del resto, aquéllos se atrofian; lo propio acontece con el organismo social: la mujer arrojándose a la vida activa del trabajo pone fuera de la lucha al hombre, quien se abandona a la molicie y a la ociosidad a medida que siente la carga más ligera. ¿A dónde irá a parar esta obra mixta de evolución y degeneración, respectivamente, de las dos mitades del género humano?

La interesante observación de Laura Méndez, frente al creciente número de varones ociosos, establece una relación proporcional entre la desocupación de los hombres y al aumento en el número de mujeres activas. A esto me refería cuando hablé de un paralelismo entre “La mujer mexicana...” y el marido holgazán de “Cuarto menguante”; se trata de una relación insoslayable. De ese modo, la configuración del esposo podría estar relacionada con esta toma de postura frente a la molicie masculina⁵.

5 No habría aporía en interpretar de esta manera al marido de cara a la lectura ya hecha sobre la mujer, aun si hablamos de un matrimonio de clase baja en donde el esposo sí fue afectado por la emancipación de las mujeres de clase media y la esposa no. Esto porque el sistema de clases bien puede tener un desenvolvimiento propio distinto al de los roles de género según ciertas perspectivas. Por ejemplo, algunos razonamientos esbozados por Celia Amorós cuando argumenta que el patriarcado constituye un pacto interclasista (sic), esto es, que atraviesa y se forma a lo largo de estratos socioeconómicos opuestos (1994, pp. 23-52). En ese sentido, la

Por lo demás, es probable que el juicio de Méndez sobre la indolencia de los hombres fuese acertado. Lo que sí sabemos, sin dudas, es que hacia el final del siglo XIX y durante los primeros años del XX la masculinidad se hallaba atravesando una nueva crisis en su constitución. Efectivamente, cada vez que se altera el rol de los hombres en la sociedad puede hablarse de una crisis en la masculinidad; a menudo estas crisis son consecuencia de la conquista legítima que las mujeres hacen de sus derechos. En ese sentido, la incorporación finisecular de mujeres en espacios que antes les eran negados, como universidades y empleos de diversa índole, generó una respuesta negativa por parte de los hombres quienes vieron amenazado su dominio sobre estos espacios. Además, el propio devenir del sistema capitalista contribuyó a esta nueva crisis con la desaparición de labores en donde fuesen indispensables la fuerza física, la iniciativa, en fin, las características más esperadas en la masculinidad tradicional (Montesinos, 2002, pp. 71-77). Volviendo a la interpretación del esposo en “Cuarto menguante” recordaré, por último, que su presencia en el poema tiene valor como elemento de la desigualdad entre los miembros del matrimonio y que ésta obedece, a su vez, a la orientación feminista de Méndez de Cuenca. Esto porque la autora, como dije, se hallaba por aquel entonces –y lo estuvo siempre– inmersa en la defensa pública de la mujer, a través de las letras, y en ese contexto debe leerse su caracterización de una pareja tan desigual al interior de un poema. En otras palabras, si el contenido de la fantasía ociosa es, merced a su extensión, la caricatura del decorativismo modernista, su mera incorporación es la del hombre machista a quien se le adjudica la pereza como algo intrínseco, como rasgo casi esencial.

En síntesis, la orientación del poema hacia una crítica a los roles de género es manifiesta; se infiere de los aspectos inmanentes, pero sólo con estos no está claro el por qué fueron diseñados los protagonistas del modo en que son presentados, esto es, como un marido indolente y una mujer confinada pero pragmática. Las ideas expresadas por la autora en sus ensayos feministas, en general, y en los dos citados, en particular, pueden ayudarnos a elaborar interpretaciones que expliquen esta cuestión. La esposa del matrimonio, para empezar, parece provenir de la apreciación hecha por Laura Méndez sobre mujeres a quienes los cánones patriarcales vuelven “ángeles del hogar” para los hombres; su nostalgia en torno a la luna de miel y la noche de bodas, por otra parte, surgen de la educación sentimental decimonónica más tradicional. Además, teniendo en mente que la emancipación laboral de aquellos años se estaba gestando sobre todo, según la autora, entre de las mujeres indolencia masculina podría haber comenzado en la clase media y haberse extendido a otros estratos, aun si no hubiese sucedido lo mismo con la emancipación femenina. De todos modos, considero que no es necesario extender mucho la interpretación merced a la principal intención del poema “Cuarto menguante”: ser una apropiada respuesta lírica contra el machismo y no tanto exponer una compleja argumentación.

pertenecientes a la clase media, es fácil entender por qué la esposa de "Cuarto menguante" soporta dificultades económicas propias de un estrato bajo. En lo concerniente a la representación del esposo, es menester señalar un paralelismo entre su carácter perezoso y los hombres que luchan por desprenderse de las sábanas descritos en "La mujer mexicana...". Como hemos visto, las dos críticas expresadas en "Cuarto menguante", a los roles de género y al modernismo, respectivamente, se fundamentan de manera satisfactoria con una lectura minuciosa y atenta de los versos que lo componen, pero adquieren aún más peso sumando la información de los epitextos.

CONCLUSIONES

Podemos estar seguros de que "Cuarto menguante" es un poema que encierra una intención crítica respecto a los roles de género, por un lado, y al modernismo, por otro lado. Esto porque, sin exceder los límites del poema en sí, corroboramos: una desigualdad entre los miembros del matrimonio protagonista y sus labores; una oposición entre el dominio de lo real, en donde se halla la esposa, y el de lo fantasioso, en donde lo hace el marido; una desigualdad en la distribución del tema en la forma, mediante la que se asignan diez estrofas a la imaginación del esposo y sólo cinco a lo que transcurre en la realidad de la pareja; una identificación del modernismo, sobre todo en su faceta decorativista, con el ocio y lo intrascendente; por último, un trato irónico hacia el hombre y su devaneo.

Allende los límites del poema, la correspondencia entre Laura Méndez de Cuenca y Enrique Olavarría Ferrari es fiel testimonio de la animadversión que ella sentía por el modernismo; esa animadversión, como todo lo visto hace concluir, fue expresada en los versos de "Cuarto menguante" y estructuró el poema proveyéndolo del artificio estrófico analizado. Esto no es en lo absoluto extraño tomando en cuenta el perfil romántico de Méndez de Cuenca. Por otro lado, los ensayos feministas de la escritora presentan paralelismos con los personajes del texto. Estos paralelismos posibilitan leer a "Cuarto menguante" como una crítica a la educación sentimental decimonónica y en general a los cánones patriarcales tendientes a formar "ángeles del hogar" en lugar de mujeres plenas.

Me gustaría resaltar que la intención crítica de "Cuarto menguante" sugiere la necesidad de examinar a fondo la lírica de Méndez de Cuenca para aprender con qué frecuencia se presentan casos análogos. Tomando en cuenta que los temas de género sexual presentes en su escritura están siendo ampliamente tratados, sugeriría, por mi parte, poner especial atención en aquellos versos que encierren características aparentemente modernistas, en

los poemas que parezcan ceñirse a tan importante escuela hispanoamericana, porque quizá en ellos encuentre el investigador, o la investigadora, significados más allá de lo evidente. Después de todo, Laura Méndez colocó su crítica al modernismo en el corazón mismo que esa corriente tenía en nuestro país: la *Revista Azul*. Antes de terminar, quisiera esbozar algunas conclusiones también sobre este punto porque no se trata en lo absoluto de un aspecto baladí.

En efecto, fue la *Revista Azul* la más importante empresa para la primera etapa modernista en nuestro México decimonónico; fue la *Revista Moderna*, la principal de la segunda. Como mencioné líneas atrás, al tratar sobre el parnasianismo, suele considerarse que dicha corriente estuvo presente en la mixtura poética elaborada por los primeros modernistas; también, que en lo concerniente a los elementos decorativos, exóticos y plásticos en general, fue ella quien más aportó a la nueva sensibilidad estética. Sería natural, por lo tanto, encontrar primacía, o por lo menos abundancia, de artificios de este tipo en los versos de la *Revista Azul*. Así lo constató, por ejemplo, José Emilio Pacheco en la introducción de su *Antología modernista*: cuando está disertando sobre la *Revista Azul* y sus impactos menciona “entonces el mundo poético hispanoamericano se llena de imágenes de todas las mitologías, se puebla de palacios versallescos, jardines e interiores orientales, dioses, ondinas, ninfas”, etcétera; y al final de ese párrafo: “irrumpe dondequiera el objeto: biombo, divanes, jarrones, colgaduras, lacas, oro, japonerías, miniaturas, joyeleros, frascos de perfume...”.

Entendible es que sorprenda, sin duda, que la crítica de Méndez de Cuenca radique en aquel importante hervidero parnasiano. ¿Estaba la autora adentrándose, como suele decirse, en la boca del lobo? Probablemente no se trate de algo tan retador: en ese mismo texto José Emilio Pacheco recuerda que “la *Revista Azul* se planteó su tarea en términos continentales y al credo único prefirió una política de puertas abiertas”; también, que Gutiérrez Nájera, su director, “entendió que sin lo que él llamaba ‘cruzamiento’ no podría haber nunca una literatura hispanoamericana; pero comprendió al mismo tiempo el peligro de la simple imitación refleja si la insurgencia renovadora no se cumplía dentro del cauce de la propia tradición española” (1999, p. XLIII). De hecho, más recientemente, el estudioso Miguel Ángel Fera, en su lúcido estudio sobre el parnasianismo en México, considera que “tanto comulgaba Nájera en los altares franceses que él mismo fue uno de los primeros en alertar de los posibles perjuicios que ello podría estar causando a la lírica hispánica de la época” (2016, p. 467) y que el autor “se mantuvo en la mayor parte de su obra fiel siempre al lirismo subjetivo de la tradición romántica” (p. 471)⁶.

6 Dicho sea de paso, Miguel Ángel Fera infiere de la presencia parnasiana en la *Revista Azul*: “ha de

Tal como se explicó, no parece que la *Revista Azul* insuflase intolerancia y radicalismo a sus páginas sino todo lo contrario: al menos a juzgar por las ideas de Nájera, es más sensato concluir que se trataba de un espacio para el organizado disenso y la pluralidad de orientaciones, uno que no dudaría en criticar los excesos de las mismas corrientes europeas que ensalzaba. Desde luego, estas breves líneas dedicadas a la crítica de Méndez en pleno suelo modernista no agotan en lo más mínimo la riqueza de la problemática: pretenden invitar a explorarla hondamente. En última instancia, el mejor aporte, que pretendí alcanzar en el presente trabajo, es aquel llamado a mirar más de cerca la lírica modernista de Méndez de Cuenca. Porque solemos pensar al modernismo como una corriente de manual literario, con características fácilmente cuantificables, pero entre tanto ornato de tul y nácar puede ocultarse mayor sustancia, incluso, como vimos, la perspectiva femenina de una mujer brillante cristalizada en lúcidas explicaciones de la realidad social que, a ella y a sus congéneres, les es todavía adversa.

BIBLIOGRAFÍA

- AMORÓS, CELIA. (1994). Espacio público, espacio privado y definiciones ideológicas de "lo masculino" y "lo femenino". En Celia Amorós, *Feminismo, igualdad y diferencia* (pp. 23-52). México: UNAM, PUEG.
- DOMENELLA, ANA ROSA., GUTIÉRREZ DE VELASCO, LUZELENA Y PASTERNAK, NORA. (1991). Laura Méndez de Cuenca: espíritu positivista y sensibilidad romántica. En Ana Rosa Domenella y Nora Pasternak (ed.), *Las voces olvidadas: antología crítica de narradoras mexicanas nacidas en el siglo XIX* (pp. 117-138). México: El Colegio de México.
- FERIA, MIGUEL ÁNGEL. (2016). El canon parnasiano de la poesía modernista mexicana. En *Nueva Revista de Filología Hispánica*, LXIV(2), 457-493.
- GARCÍA PEÑA, ANA LIDIA. (2006). *El fracaso del amor: género e individualismo en el siglo XIX mexicano*. Toluca, Estado de México: El Colegio de México, Universidad Autónoma del Estado de México.
- JOSÉ FERNÁNDEZ, ÁNGEL. (2013). Ensayo de una poética para Laura Méndez de Cuenca. *Literatura mexicana*, XXIV(1), 45-63.
- JULIÁN PÉREZ, ALBERTO. (1999). *Modernismo Vanguardias Posmodernidad*. Buenos Aires: Corregidor.
- LAGARDE, MARCELA. (2001). *Claves feministas para la negociación en el amor*. Managua: concluirse que, dentro del sincretismo modernista de la *Revista Azul*, fue sin duda el parnasianismo la corriente lírica predominante durante sus dos escasos años de vida" (p. 471, nota al pie).
-

Puntos de encuentro.

- MÉNDEZ DE CUENCA, LAURA. (2016a). Carta de agosto de 1896. En Pablo Mora (ed.), *Impresiones de una mujer a solas* (pp. 252-254). México: Fondo de Cultura Económica, Fundación para las Letras Mexicanas, Universidad Nacional Autónoma de México.
- MÉNDEZ DE CUENCA, LAURA. (2016b). Carta del 25 de octubre de 1897. En Pablo Mora (ed.), *Impresiones de una mujer a solas* (pp. 267-270). México: Fondo de Cultura Económica, Fundación para las Letras Mexicanas, Universidad Nacional Autónoma de México.
- MÉNDEZ DE CUENCA, LAURA. (2021a). La mujer mexicana y su evolución. En Mílada Bazant (ed.), *Laura Méndez de Cuenca: antología general* (pp. 285-294). México: Fondo Editorial del Estado de México, El Colegio Mexiquense.
- MÉNDEZ DE CUENCA, LAURA. (2021b). El decantado feminismo. En Mílada Bazant (ed.), *Laura Méndez de Cuenca: antología general* (pp. 299-304). México: Fondo Editorial del Estado de México, El Colegio Mexiquense.
- MONTESINOS, RAFAEL. (2004). *Las rutas de la masculinidad: ensayos sobre el cambio cultural y el mundo moderno*. Barcelona: Gedisa.
- MORA, PABLO. (2016). Laura Méndez de Cuenca: escritura y destino entre siglos (XIX-XX). En Pablo Mora (ed.), *Impresiones de una mujer a solas* (pp. 13-74). México: Fondo de Cultura Económica, Fundación para las Letras Mexicanas, Universidad Nacional Autónoma de México.
- PACHECO, JOSÉ EMILIO. (1999). *Antología del modernismo (1884-1921)*. México: UNAM, Era.
- ROMERO CHUMACERO, LETICIA. (2008). Laura Méndez de Cuenca: el canon de la vida literaria decimonónica mexicana. *Relaciones*, XXIX(113), 107-141.
- ROMERO CHUMACERO, LETICIA. (2018). Laura Méndez de Cuenca (1853-1928): nueve estampas en torno a una escritora singular. México: UACM, Gedisa.
- VALLES RUIZ, ROSA MARÍA. (2015). Primer Congreso Feminista de México: los primeros años hacia la conquista del sufragio femenino. En Patricia Galeana (present.), *Historia de las mujeres en México* (pp. 245-267). México: Instituto Nacional de Estudios Históricos de las Revoluciones en México (INEHRM), Secretaría de Educación Pública.
-