

DINERO, CLASE Y MATRIMONIO: TRES CONTEXTOS FEMENINOS EN LA OBRA DE LUISA JOSEFINA HERNÁNDEZ¹

Marisol Luna Chávez

Universidad Autónoma Benito Juárez de Oaxaca (México)

circe_lamaga@yahoo.com.mx

Víctor Díaz Arciniega

Universidad Autónoma Metropolitana (México)

vmda@azc.uam.mx

Recibido: 09/08/2020 - **Aprobado:** 11/11/2020 - Publicado: 30/07/2021

DOI: doi.org/10.17533/udea.lyl.n80a07

Resumen: En este artículo analizamos cuatro obras de Luisa Josefina Hernández (1928) a partir de tres contextos femeninos del México de mitades del siglo xx: el enfrentamiento entre la vida laboral y familiar, las modificaciones en los roles de género a partir del ingreso económico y la reorganización o anquilosamiento de la autoridad en el matrimonio. Aquí se examina cómo dichas transformaciones impactan en la reflexión crítica de la autora, quien señala el efecto devastador de algunas conductas autodestructivas, repetidas generacionalmente, y rescata las actitudes de quienes adquirieron, aunque a base de equivocaciones, la capacidad para romper viejos paradigmas.

Palabras clave: Luisa Josefina Hernández (1928); literatura mexicana de mediados del siglo xx; literatura femenina; matrimonio; estatus socioeconómico.

MONEY, CLASS, AND MARRIAGE: THREE FEMALE CONTEXTS IN THE WORK OF LUISA JOSEFINA HERNÁNDEZ

Abstract: In this article we analyze four works of Luisa Josefina Hernández (1928) from three female contexts of mid-twentieth century Mexico: the confrontation between work and family life, changes in gender roles based on economic income, and the reorganization or stagnation of authority in marriage. Here we examine how these transformations impacted the author's critical reflection, who pointed out the devastating effect of some destructive behaviors, generationally repeated, and rescued the attitudes of those who acquired, although based on mistakes, the ability to break old paradigms.

Key words: Luisa Josefina Hernández (1928); mid-twentieth century Mexican literature; feminine literature; marriage; socioeconomic status.

1. Análisis de la obra de teatro *Los frutos caídos* (1956) y las novelas *La cólera secreta* (1962), *Memoria de Amadís* (1967), *Nostalgia de Troya* (1970) y *La plaza de Puerto Santo* (1985).

1. Introducción²

Los contextos que rodean a las protagonistas de la obra de Luisa Josefina Hernández (en adelante, LJH) son diversos; sin embargo, tres de ellos se convierten en núcleos temáticos determinantes en estas obras: la producción de un ingreso económico adquirido a través de un salario, la adquisición o pérdida de un estatus de clase social al que pertenece o aspira a pertenecer el personaje femenino, y el matrimonio y sus adecuaciones al uso de nuevos roles de autoridad dentro de la familia. En la obra narrativa y dramatúrgica de LJH, el tema de la clase social de sus protagonistas femeninas está vinculado con sus recursos económicos, como ocurre en las obras que se analizarán en este artículo: la obra de teatro *Los frutos caídos* (1956) y las novelas *La cólera secreta* (1962), *Memoria de Amadís* (1967), *Nostalgia de Troya* (1970) y *La plaza de Puerto Santo* (1985). Por este motivo, ellas constantemente establecen varios tipos de «negociación», en donde destaca lo que proporciona un matrimonio adecuado o lo que puedan conseguir por sus propios méritos, más cuando cuentan con estudios de algún tipo.

La diversidad de la obra de la autora ha quedado claramente reconocida por la crítica, así como su enorme capacidad para describir y exponer distintos tipos de personajes, de ambientes urbanos o provinciales, estratos sociales y cualidades intelectuales de su presente inmediato de mediados del siglo xx en México. Los personajes que protagonizan su obra tienen relativa conciencia de estar en un período de transición en varios órdenes de vida; casi todos, en un periodo de productividad laboral, frecuentemente entran en conflicto con la vida familiar, como se exhibe en las obras que aquí se analizan, *Los frutos caídos* (1956), *La cólera secreta* (1962), *Memoria de Amadís* (1967), *Nostalgia de Troya* (1970) y *La plaza de Puerto Santo* (1985).³

Las obras estudiadas en este trabajo presentan contextos diversos y complejos en los que la mujer se encuentra en una disyuntiva de vida : está la mujer que establece un matrimonio por conveniencia porque considera no

2. En el artículo titulado «El suicidio como paradigma. Destrucción y autodestrucción como normas de conducta en tres novelas de Luisa Josefina Hernández» (Luna Chávez & Díaz Arciniega, 2019) abordamos otra parte de la obra de LJH.

3. En el conjunto de estas consideraciones se ha atendido exclusivamente a las características de las y los protagonistas, en tanto que son representaciones simbólicas de las dinámicas sociales, según las observó y recreó la narradora en su momento. Se asumen plenamente los riesgos de usar una obra de creación literaria como testimonio histórico y social convencional entre los historiadores. El único argumento en descargo es el siguiente: justamente porque es una obra o creación literaria con sus particulares cualidades estéticas, LJH, en pleno uso de su libertad, cifra en sus personajes aquellas cualidades de sus criaturas y sus dinámicas individuales y sociales como ella los observa, no en tanto reproducciones fieles de la realidad, sino en cuanto recreaciones de cualidades humanas y de dinámicas sociales, según ella las percibe y valora. Así, este análisis atiende al perfil humano y social caracterizado por la narradora, el cual hoy posee un visible valor historiográfico, más porque esa recreación estética cifra en las conductas y palabras de sus simbólicos personajes cualidades éticas vigentes en su momento, ahora difíciles de identificar en los documentos convencionales. Debido a este interés, el lector puede encontrar muchas descripciones valorativas con rasgos interpretativos, derivados de la percepción subjetiva de los investigadores. En fin, el propósito principal es mostrar esas características en su contexto temporal y espacial y, hasta donde ha sido posible, se ha procurado reducir afanes interpretativos. El origen de estos propósitos está en Bloch (1984), quien distingue entre la historia —la de la gente común y del día a día— y la Historia —la de los acontecimientos y protagonistas—. En otra ocasión, y con propósitos equivalentes, se analiza la obra completa de Mariano Azuela (Díaz Arciniega & Luna Chávez, 2009).

tener otra opción para ascender de nivel en un contexto altamente jerarquizado y, por tanto, decide someterse al matrimonio —Floencia en *La plaza de Puerto Santo*—; también están quienes se casan originalmente por amor y terminan decepcionadas de sus maridos —Celia y Ana en *La cólera secreta*—; y el caso extremo de aquella que cuenta con una buena vida laboral y posee un ingreso fijo con cierta seguridad financiera, pero no es capaz de alcanzar la felicidad, pues ya suma varios divorcios y eso le ha acarreado desprestigios y desprecios —Celia en *Los frutos caídos*—.

Con sus variantes, estas obras muestran un tema recurrente: la mujer ingresa al mundo laboral, desempeñándose con tal éxito en diversas labores fuera del hogar que aporta un ingreso económico igual o mayor al del esposo, situación novedosa que acarrea varios problemas. En estas circunstancias, la mujer seguirá dependiendo de un hombre —esposo, hermano, tío, etc.—, quien la respalda ante los demás porque por sí misma no figura en el mundo social, ciertamente hostil. Así, es posible observar un conflicto, y es que el dinero originado por la fuerza laboral femenina genera un desequilibrio en el orden jerárquico dentro del ámbito familiar, porque la mujer ahora cuenta con capacidad de opinión y decisión.

De esta forma, con tal discreción crítica, la obra de LJH describe cómo ellas no son capaces de manejar su nueva posición frente a la familia, ni cuentan con la sensibilidad y madurez personal para mostrarse o siquiera asumirse como figura de autoridad. Incluso los hijos y los parientes cercanos a ese núcleo familiar parecen incrédulos y aún escépticos ante el poder de este tipo de mujeres. En consecuencia, en los entornos cercanos la respuesta será el rechazo inmediato y la ostensible marginación.

El impacto de este nuevo factor es tan sensible que la familia convencional de clase media urbana, tal y como ha sido tradicionalmente concebida, comienza a sufrir una perceptible transformación. La más clara se expresa en los protagonistas masculinos. Tras el rompimiento de la dinámica y la jerarquía de los roles tradicionales, se evidencia la inestable condición masculina, que hasta entonces era considerada como la única fuerza proveedora y protectora del clan familiar, pero ahora está cuestionada. Así, la mayoría de los protagonistas perciben vulnerada su masculinidad —pero nunca la verbalizan, quizás porque no alcanzan a dimensionar su propio conflicto—; y, en su defensa, atacan a las mujeres, ahora convertidas en una amenaza para la estabilidad familiar. Por su parte, los hijos también padecen dicho desequilibrio, por lo cual la mayoría de ellos no toma partido por la madre. En algunos casos, por ejemplo, los hijos acaban aborreciendo a ambos padres por igual, como ocurre en *La memoria de Amadís*, narración que presenta un cuadro muy complejo de descomposición familiar, como se muestra más adelante. Es interesante observar cómo en estas novelas —no en la obra de teatro— se formulan dos situaciones cruciales, que eran tabúes en ese entonces: por un lado, la posibilidad de interrumpir el embarazo y, no obstante la proscripción legal, la práctica común del aborto dentro del matrimonio; y por otro, el asomo de preferencias sexuales distintas de carácter homosexual, con la condición de asumirlas solo en la clandestinidad.

A la par del dinero que ahora producen las mujeres en el sector laboral, también es posible advertir otro problema que las mujeres de la época debían afrontar: cuando el matrimonio por conveniencia se concierta como una negociación sin que medie la parte emocional. La novelista lo ilustra en *Nostalgia de Troya* con el primer

matrimonio de René, pactado con la dulce y silenciosa Elise, que está condenado al fracaso a pesar de procrear un hijo. Este tipo de relaciones conyugales refleja una condición similar a la del matrimonio de los padres de René: por un lado, el convenio es económico, y, por ende, la clase social de los contrayentes debe ser la misma para que funcione. Es el único requisito, y no es negociable. Otra situación problemática se presenta cuando se analizan los efectos que los matrimonios fallidos tienen en las generaciones venideras. En *La memoria de Amadís*, los hijos de Carlota y Benjamín, al igual que la descendencia de René, muestran una conclusión equivalente, la generación de individuos formada en la doble moral, la corrupción y la indolencia da origen a una generación privada de satisfacciones y sumergida en la precariedad.

2. Cuando la vida se pudre

El personaje femenino que mejor representa la crisis de transición dentro de la familia tradicional mexicana de mediados del siglo xx es Celia, protagonista de la obra de teatro *Los frutos caídos*. Celia es una mujer de mediana edad que regresa a su pueblo natal para informarle a su tío Fernando que desea vender su propiedad, la casa y pequeña hacienda que le hereda su padre, hermano del tío que ahora la habita y usufructúa, sin darle a su sobrina un solo centavo por los beneficios o una relación de los gastos. Con tal propósito y con su inesperado regreso, Celia genera un dramático revuelo que pone en crisis la dinámica de la familia y exhibe la hostil segregación a la que ha sido reducida la tía Paloma, una anciana de setenta años que sigue viviendo en la vieja casa familiar y a quien Celia le pasa una mensualidad, responsabilidad que adquiere tras la muerte de su padre.

Celia es una mujer que reside permanentemente en la ciudad, en la cual tiene un empleo como secretaria que le permite sustentar los gastos de los dos hijos que le deja su divorcio, y sostiene una relación amorosa con otro individuo de escasos ingresos. Debido a su precariedad económica, Celia está obligada a trabajar en exceso, con pocas comodidades y casi ninguna posibilidad de disfrutar su vida. Esas características motivan a la protagonista a recuperar la herencia de su padre, actualmente en manos del tío Fernando, que ha hecho muy poco por la propiedad. Este es el núcleo del conflicto, el dinero. El arribo de Celia a la casa familiar en el pueblo obedece a un único propósito: reclamar como suyas la casa y la finca que su padre le dejó como herencia. Pero su tío Fernando, su esposa Magdalena y su tía Paloma las ocupan y las han usufrutuado —en el caso de los primeros dos—, sin ningún beneficio para Celia. Por el contrario, a ella le cuesta sufragar la mensualidad que puntual y generosamente ha dejado su padre para la tía Paloma.

El reclamo de la herencia pone en evidencia la condición parasitaria de Fernando y de Paloma. Para la tía hay una coartada convencional, ella fue la hermana solterona que se quedó a cuidar a los padres y, en pago por ese sacrificio, puede vivir en la casa y recibir una pensión vitalicia. Además, ella y la hacienda son la salvaguarda de la memoria, como ilustran los muebles y el decorado de la casa, tan deteriorados como ella. Paloma es la presencia viva y la representante de la perpetuación de una tradición familiar. Por eso Celia la procura en sus cartas mensuales, que acompañan la pensión. Esta responsabilidad ha llevado a Celia a un desgaste extremo, pues debe

Dinero, clase y matrimonio: tres contextos femeninos en la obra de Luisa Josefina Hernández mantener a todos los miembros de su familia sin recibir ningún apoyo de ellos —ni siquiera el reconocimiento del tío Fernando—, lo cual la sitúa en un estado de vulnerabilidad frente a los otros, pero también revela la profunda fractura familiar⁴.

Como en otras obras de LJH, el antagonista de la figura femenina, casi siempre fuerte y resuelta, es un varón. Aunque muchas veces el enemigo es el amante o esposo, en este caso se trata del tío Fernando, quien actúa como verdugo. Desde la supuesta autoridad que se atribuye por ser un hombre, mayor que ella, hermano de su padre e hijo de sus abuelos, su voz representa el juicio moral que, con manipulación y chantajes, la inculpa de todo tipo de males. Sin embargo, detrás de esta supuesta autoridad, el tío Fernando realmente es un cobarde incluso para atacar, porque culpa a otros de propagar opiniones que él hace circular con el propósito de descalificar a su oponente, su sobrina Celia, y la manipula con la memoria de su padre. Pero ella ya no cae en la trampa del chantaje y la culpa, que por años ha padecido.

En estas circunstancias, Fernando aplica sus estrategias de manipulación y coerción basándose en argumentos tradicionales y moralistas y en su condición de hombre adulto que se asume como la autoridad. El tío acusa directa —y hasta ofensivamente— a su sobrina de incurrir en tres supuestos problemas morales que resultan inaceptables en cualquier mujer decente y que son enfáticos en Celia: ella trabaja, es divorciada y se vuelve a casar. Fernando insiste reiteradamente que es el hombre quien se debe responsabilizar de la manutención de la casa y que la mujer, por su parte, debe encargarse del orden y conducta de la familia; todos reclamos que, sin embargo, él no aplica en su propia vida. Peor aún: sobre la base de esta supuesta responsabilidad, él se —auto—legitima y se concede la autoridad suficiente para ser infiel, como de hecho lo es. Mientras tanto, la mujer está obligada a permanecer en casa y obrar con el ejemplo de todas las virtudes para que la prole crezca sana física y moralmente, aunque él no tenga hijos. Con Celia, según el tío Fernando, ocurre todo lo contrario:

F.: Es [la segunda y actual pareja de Celia] un irresponsable que gasta el poco dinero que tiene y luego te pide prestado.

C.: ¿Crees que soportaría yo una situación así?

F.: Es él quien tiene que soportar algo, no tú. Las mujeres que le dan dinero a su marido no se lo dan por nada. Se lo dan para que ellos no tengan derecho a reclamar y ellas puedan engañarlos más cómodamente. Sostienes a tu marido para poderle ser infiel.

C.: Esas son tonterías. (Hernández, 1984, p. 168).

Por supuesto, Fernando reclama a Celia su libertad, pero es incapaz de percibir que esa libertad está acompañada de una elección y una responsabilidad. Él no sabe nada de esto, porque el rumbo de su vida ha sido marcado por sus padres y luego su hermano, a tal punto que su manutención diaria ha provenido de la herencia que su hermano concede originalmente a la tía Paloma y de la que él también vive, así sea precariamente. Por esto, él está atrapado

4. Al respecto, señala Saucedo (1990): «La familia de la clase trabajadora se caracteriza por la fragmentación que sufren los miembros al verse en la necesidad de trabajar constantemente para sobrevivir, en muchos casos cuidando de las necesidades básicas de los miembros de otras clases sociales, sin tiempo o recursos para cuidar de las necesidades de los integrantes de otro grupo familiar» (p. 142).

Dinero, clase y matrimonio: tres contextos femeninos en la obra de Luisa Josefina Hernández en una situación doblemente impotente, genética por no poder tener hijos y psicológica porque actúa como un castrado, como un individuo sin capacidad de decisión. Por el contrario, Celia ha hecho de su vida un permanente ejercicio de libertad, responsabilidad y elección voluntaria, tanto para su mantenimiento económico, como para su satisfacción personal y emocional, en la que se incluye su sexualidad.

Ahora bien, el tío Fernando y la sobrina Celia coinciden en un punto: ambos desean huir de un pasado que los ata, aunque de una manera muy distinta. Son de la misma familia y en la sangre llevan los patrones de conducta que los mantiene ligados; sin embargo, el tío Fernando no tiene el poder de cambiar su situación y su sobrina Celia sí, ya que después de largas cavilaciones, planea vender la hacienda para hacerse a un capital rentable y así dejar de trabajar. Al mismo tiempo, Francisco, su joven pretendiente, le muestra una alternativa novedosa, la de dejarse llevar por los apetitos del ilusorio deseo y asumirse en su libre elección, no obstante su insatisfactoria relación amorosa. La capacidad analítica de Celia se hace evidente cuando pondera estas opciones:

Apasionarse no es lo mismo que ilusionarse. La pasión es la fuerza, la seguridad. La ilusión es algo mecánico que no puede evitarse. Yo me he sentido ilusionada por usted. He tratado de no tener conciencia de ello pero no pude evitarlo a tiempo, [le confiesa a Francisco] (Hernández, 1984, p. 164).

La conclusión de *Los frutos caídos* es elocuente. Celia, finalmente, decide no vender la herencia para no cargar con la responsabilidad moral de la inevitable debacle de su tío, que está más muerto que vivo. Tampoco quiere cargar con la decadencia de la tía Paloma, quien a pesar de todo tiene en ese rincón de la casa una visión del mundo familiar y del suyo propio lo suficientemente autocrítico como para proseguir en paz. Y, no menos importante, Celia no desea sacrificar un dinero que le puede asegurar su libertad, un dinero que viene de su salario quincenal y le permite tanto sentirse dueña de su propio esfuerzo y decisión, como dueña de ese espacio de socialización que es su trabajo.

De la realidad histórica en la que está encuadrada la obra puede decirse que es un elemento tácito, porque en ningún momento se hace alusión a alguna temporalidad o espacio. La ubicación temporal procede únicamente del año de publicación de la obra: 1956⁵. Con estas referencias temporales, y con las caracterizaciones de la clase social a la que pertenecen los protagonistas, se puede establecer la base para un análisis mejor ponderado. En el aspecto simbólico, la continuidad y la confrontación generacionales se fincan sobre una doble cualidad. Por un lado, se busca hacer evidente la obsolescencia de la institución familiar representada por Paloma, Fernando

5. El encuadre temporal no es menor, porque permitirá hacer una valoración de los cambios generacionales implícitos en la familia tradicional. Como mera aproximación, se considera que el supuesto marco temporal se identifica sobre una aproximación a los años de nacimiento de los protagonistas: la tía abuela Paloma, hacia mediados de la década de 1880; Fernando, Magdalena y el padre de Celia, en el transcurso de la primera década del s. XX; Celia, hacia finales de los veinte; Francisco, a inicios de los treinta; y Dora, pocos años después; es decir, se dan tres generaciones, desde los abuelos hasta los nietos. Así, de manera tentativa, el encuadre temporal del drama bien podría ser el inicio de los años 50. A partir de esto, se deduce que el cambio de siglo más el derrumbe del porfiriato por obra de la Revolución marcarán la infancia y juventud de Paloma; los años de esplendor familiar representados en la casona y la finca a partir de los años 30 devinieron en el abandono, lo cual marca el espíritu agrio y rencoroso de la tía Paloma hacia su sobrino Fernando. A su vez, el tío Fernando y su esposa representan la parte más áspera de Revolución, la que parasitariamente vino usufructuando y agotando los bienes porfirianos, sin haberse ocupado de ellos en sí.

Dinero, clase y matrimonio: tres contextos femeninos en la obra de Luisa Josefina Hernández y Magdalena; por el otro, se busca refrendar la conveniencia del esfuerzo personal de Celia para construir su propia identidad, probablemente inspirada en los ejemplos de tenacidad y perseverancia paterna incrustados en sus recuerdos. En *Los frutos caídos* se observa cómo el tío Fernando opta por la dependencia de otros y hace de su vida una experiencia parasitaria. Él es la versión caricaturizada de la tradición, la que ha sobrevivido idéntica a la casona, sin ningún tipo de mantenimiento, por lo que se desquebraja casi hasta la ruina. En sentido inverso, jóvenes como Celia anuncian un prometedor porvenir basado en una formación escolarizada y en una relación crítica con su propia realidad⁶. Sin embargo, personajes como la protagonista, anclados aún en la obligación de servir a la vieja generación y, al mismo tiempo, de mantener a la nueva, sufren enajenación, soledad y decepción:

Esta generación [la de Celia] no cree en el gobierno ni en los lemas revolucionarios que éste esgrime para manipular a las masas o presentar su careta democrática al exterior. Este panorama sin perspectivas de soluciones reales a los problemas concretos del pueblo es lo que explica, según Sergio Fernández: la «necrofilia hereditaria» de la literatura mexicana: «porque todo, en verdad, conduce a la enfermedad, a lo putrefacto, a lo escatológico, al sufrimiento por la vida, a la amargura a lo macabro, a la agonía» (Saucedo, 1990, pp. 93-94).

En esta misma dirección, LJH describe en *La cólera secreta* el desequilibrio de poder en la pareja y el abuso que se comete contra las mujeres más vulnerables. Aquí, el tema de la independencia económica es igualmente complejo, porque involucra a la protagonista Ana y a otras mujeres que se encuentran activas en el mundo laboral, como es el caso de la joven Julia, víctima colateral del romance adúltero que vive la protagonista Ana —también infeliz— con un hombre menor: Suárez. La historia se desata con una Ana que sufre todo tipo de agresiones, desde lo verbal y emocional, hasta lo físico y económico. Su estabilidad económica pone en juego el equilibrio anímico de Suárez, quien se siente en desventaja y busca maneras de castigar a su amante. Esto ocurre pronto: tras romper con Ana, Suárez decide infligirle una tortura y venganza permanentes, por eso se involucra en un noviazgo con Julia, una secretaria que trabaja en la misma oficina de su examante; lo cual se hace largo y traumático.

Al principio se presenta a Julia y a Armando Suárez como una pareja joven que planea su boda, aunque mantiene una tensa relación. Como conviven en la misma oficina, Suárez está convencido de que sus muestras de amor incomodarán a Ana, pero progresivamente el daño que él cree estar haciéndole a Ana se vuelca contra su futura esposa. La pareja de Julia y Suárez resulta insoportable para Miguel, el narrador, quien, sin pretenderlo, tendrá que presenciar los «arrumacos», pleitos y arreglos del casamiento que causan revuelo en el espacio laboral. Ante tal agitación entre Ana y Suárez y conservando aún el sueño del príncipe azul, Julia no ve más opción que casarse. Además, para hacer peor la situación, en su relación amorosa se dan dos encuentros sexuales. Como ella decide tener relaciones sexuales prematrimoniales y entregarle a su novio algo tan valioso como la virginidad, él se siente con derecho a maltratarla. Ella, entonces, solo puede esperar su conmiseración, nunca su amor. Así, Julia está obligada, bajo cualquier circunstancia, a llegar al matrimonio.

6. Frente a esto, afirma Saucedo (1990) que para la generación de LJH es difícil creer en el gobierno o los lemas revolucionarios para manipular a las masas o presentar su careta democrática al exterior (pp. 93-94). Como Saucedo indica: «Hay una actitud de cinismo y desilusión al comprobar la erosión de los postulados revolucionarios y la consolidación del Estado en una burguesía que aglutina, para controlar, a todos los sectores de la sociedad» (p. 93).

A los ojos de Armando, Julia se convierte en un ser despreciable que debe castigar; en una mujer fácil, y aún estúpida, al ceder a sus requerimientos. El mayor problema es que el castigo no se queda en la etapa prematrimonial sino que se extiende hasta la convivencia matrimonial. Armando no pierde oportunidad para humillarla, y esto exhibe su carácter, pues desde el noviazgo ha empleado la violencia económica, que usa para precipitar el matrimonio. En la luna de miel en Acapulco, él revela la verdad, y es que nunca ha estado enamorado de ella: se ha casado por compromiso, tras abusar sexualmente de ella. Con esta fácil excusa, él le señala que a ella le corresponde hacerse cargo de todos sus gastos.

Bueno, Julia, ya tienes lo que querías, una casa, un marido, unos muebles y ropa bonita. ¿Estás contenta? Julia respondió que sí. ¿Estás satisfecha? Porque no podrás obtener nada más en toda tu vida. Dice Julia que al decir eso se relamía como una fiera y que a ella comenzó a darle mucho miedo, pero decidió tomarlo a broma por las dudas [...] y le preguntó si no la quería, entonces él se rio como un verdadero demonio y le gritó: «Sólo a ti se te ocurre, ambiciosa, presumida, imbécil...» (Hernández, 1964, p. 110).

Como es común en la narrativa de LJH, las parejas matrimoniales o de novios suelen ser presentadas en contraste. Armando Suárez y Julia parecen representar el pasado de Ana y Eduardo, el esposo y verdugo de la protagonista. Afortunadamente para Julia, ella se percata a tiempo de la violencia en su relación con Armando y la concluye; es claro que este es incapaz de cambiar, pues va de una relación a otra, siempre causando daños. Esto hace a Julia un personaje atípico, porque después de la decepcionante luna de miel, es ella quien da por concluida esa pésima relación. Sin embargo, las otras mujeres no tienen tal determinación y suerte, y con esta conducta la autora retrata cómo la imagen del matrimonio feliz es en realidad una trampa que ha condenado a los personajes femeninos de la novela.

En otras palabras, el mito del amor eterno, que parece haber condenado a Julia e incluso a Ana, desaparece. La primera, que ha entregado su virginidad a Suárez, muy pronto percibe su propia asfixia ante las exigencias de efectuar los ritos matrimoniales —la boda, la luna de miel y la casa propia— para así complacer a la sociedad que la rodea y cumplir un rol establecido.

Sin embargo, Julia saca fuerzas de su flaqueza y asume los riesgos de romper con esa relación matrimonial, cuyo carácter tóxico es inocultable. Por su parte, Ana, la protagonista, concluye también su tormentosa historia matrimonial y logra darse cuenta de que el mito del amor no existe.⁷ De esta manera, y en muchos sentidos, en la

7. Vistas en conjunto, *La cólera secreta* y *Los frutos caídos*, tienen en común una cualidad distintiva y es la permanente preocupación formal de la ahora profesora emérita de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, la doctora LJH, quien durante más de treinta años impartió docencia en su especialidad, el análisis y la composición dramática, a estudiantes de Arte Dramático. Esa cualidad está centrada en la estructura del drama, cuya composición posee un relativo equilibrio entre las simbólicas fuerzas representadas en el conflicto entre protagonistas y antagonistas en sus entornos. En la novela y el drama ahora citados, tal preocupación formal en la dinámica del conflicto humano es visible, tanto que en torno a cada uno de los personajes principales se dibujan nítidas otras figuras o personajes secundarios que contribuyen directamente en la densidad e intensidad propias de la confrontación humana. En todas las obras analizadas en este artículo, existe un patrón idéntico de conducta en la composición formal del drama, que pasados los años llega a su punto más alto en la muy compleja serie de doce obras articuladas sobre un único doble eje —familiar y espacial—, que da título al conjunto: *Los grandes muertos* (Hernández, 2007). De hecho, en la revisión hecha a *La plaza de Puerto Santo*, puede notarse igualmente el cimiento sobre el que se erige la docena de obras referidas.

3. Sacrificio y movilidad social

La plaza de Puerto Santo es una novela en apariencia sencilla, donde la crítica de LJH está centrada en la frágil —aunque añeja— composición social y moral del pequeño pueblo costero de Puerto Santo. La plaza es construida durante el siglo XVII por don Fernando Ramírez y Arau, caído de la gracia de las autoridades españolas y de la Nueva España, quien es forzado a permanecer en este rincón del Golfo de México, y quien convence a sus parientes, los Ramírez y los Arau, de integrarse a estas tierras. Sus costumbres permanecen inmutables hasta el siglo XX, cuando una travesura aparentemente insignificante destinada a matar el aburrimiento de unos cuantos hombres sin ocupación elimina siglos de perfecta simulación.

En este contexto, Don Fernando Camargo, don Gonzalo Peláez, don Miguel Suárez y los jóvenes Ramón Jiménez y Edgar y Claudio Ramírez se reúnen todas las noches para discutir diversos temas. Todos pertenecen a la clase alta de Puerto Santo y son directos descendientes del fundador. Don Fernando es el médico del pueblo; don Gonzalo, comerciante de telas; don Miguel, dueño de la producción de huertos del pueblo; mientras que los otros borrachines carecen de empleo o profesión. Sus reuniones nocturnas no habrían trascendido de no haber espiado a las damas de Puerto Santo, fechoría que, sin ser excesivamente pecaminosa, arruina para siempre la reputación de los pobladores más distinguidos de la comunidad.

Por su parte, en medio de esta sociedad sumamente jerarquizada, coexiste con la aristocracia de Puerto Santo una pareja que no pertenece a ella por derecho natural. Se trata de Teobaldo López, el presidente municipal de Puerto Santo, y su esposa Florinda. Don Fortunato Arau, anterior presidente municipal, quiere hacer un bien al pueblo y decide concluir con la costumbre de legar la presidencia municipal a un hombre de clase alta. Para ello, nombra como presidente a su protegido, Teobaldo, a quien había cuidado y querido desde niño por ser hijo de una de sus sirvientas. Esta resolución incomoda a las clases altas de Puerto Santo, quienes frecuentemente ponen un alto a la intromisión de este personaje en la vida pública, manifestándole un rechazo discreto y un trato cordial pero distante y cargado de desprecio. Así, Teobaldo queda obligado a vivir pendiente de los deseos de este pequeño círculo con la finalidad de que algún día su autoridad sea reconocida. Para ello, Teobaldo se casa con Florinda por conveniencia, quien, aunque es hija ilegítima de una mujer de la alta sociedad de Puerto Santo, mantiene un buen capital. Florinda tampoco tiene muchas posibilidades de encontrar un mejor marido, así que acepta la propuesta. Pero no pasa mucho tiempo antes de que ambos lleguen a la conclusión de que son profundamente infelices.

Por su parte, Florinda pretende encontrar un poco de consuelo y diversión en compañía de su amante: Ernesto Arau, secretario de la presidencia del pueblo. Aunque ella no encuentra el amor en Ernesto, a quien ni siquiera aprecia, obtiene con él una libertad que no puede mostrar ante su esposo. «Florinda no había caído en la cuenta que lo que ella hacía se reducía al hecho de tener un amante. Que no añoraba a Ernesto, sino que requería de su presencia para mostrarse como ella quería ser vista» (Hernández, 1985, p. 46). La intriga de la novela inicia cuando

Florinda le cuenta a Ernesto que ha sorprendido a alguien espiándola, pero este no le presta atención. Florinda está muy lejos de pensar que este episodio puede descubrir su adulterio. Entonces, comienza a desarrollarse la intriga que finalmente arrasa con todos los individuos, porque descubre sus embarazosos secretos y destruye el orgullo anquilosado por varios siglos en una hipócrita clase social.

Este matrimonio por conveniencia —o por sobrevivencia, lo que hace más ácida la convivencia— entre Florinda y Teobaldo es, pues, sumamente representativo de la novela mexicana de aquella época, la cual reflexiona constantemente sobre el origen social de los padres, aspecto que determina el éxito social, económico y emocional de los descendientes. Florinda y Teobaldo no tienen más opción que elegirse el uno al otro, porque de lo contrario se quedarían completamente solos. Florinda paga por el error de su madre, imborrable para los hombres del pueblo, y Teobaldo por su origen humilde, considerado indigno de mezclarse con la alta sociedad. Esta diferencia de clases hace a los personajes muy infelices, ya que están concentrados en conservar las apariencias y mantener una falsa dignidad. Por ende, Florinda y Teobaldo sacrifican todo por ser aceptados, pero ni la posición social ni la aceptación de los otros logran que el matrimonio tenga éxito en la comunicación y mucho menos en el amor.

Un momento importante de la novela es cuando Teobaldo, en un intento desesperado por deshacerse de ella, golpea por primera vez a su esposa Florinda porque ya no se soportan. Cuando después del evento, inocentemente y por coincidencia, él se desahoga con el amante de su mujer, acusa a Florinda de ser una esposa mala, fría, superficial e incapaz de brindar una palabra de amor. La acusa, además, de haber administrado pésimamente sus recursos, solo porque considera inferior a su marido; todo lo cual es un error, porque de acuerdo con el criterio de la gente ellos son una pareja de semejantes.

Para Florinda, el matrimonio por conveniencia es la forma más fácil de perder independencia y respeto por sí misma, y ante el primer golpe de Teobaldo, ella advierte que se encuentra completamente sola y desprotegida en el mundo: «Quiso morirse, porque sintió que de antemano y sin saberlo había renunciado a la felicidad y nada le quedaba, porque ese golpe no podría borrarse de su conciencia ni con la más cuidadosa representación del amor» (1985, p. 121).

Así puede notarse cómo, para la conformación social de la época, Teobaldo y Florinda tienen en realidad pocas oportunidades de subsistir. Ambos vienen de un hogar fragmentado o del total abandono —lo cual ya marca su futuro negativamente— y, por lo tanto, los dos son marginados. Solo la claridad de ser protagonistas de esa injusticia y no enemigos gratuitos es lo que permite la conciliación y perdón mutuo. Esto es lo que finalmente expone Teobaldo a su mujer después de que las verdades del pueblo son vergonzosamente expuestas:

—Tú y yo somos iguales. Ninguno de los dos está colocado ventajosamente frente a la gente bien de aquí, muy por el contrario. ¿De acuerdo? —Florinda asentía con la cabeza— Por eso nos casamos, ¿verdad? —Florinda asintió de nuevo—. La ciudad, por desgracia, no está llena de Florindas y Teobaldos y ninguno tenía mucho de donde escoger, o nos casábamos el uno con el otro o con otro peor, ¿verdad? Bueno, pues muy mal motivo para casarse. Pero aunque así sea, no se saca en claro que me odies y que yo te odie, porque yo puedo hacer lo mismo que cualquier otro marido: tratarte bien, darte dinero, tener hijos y tenerte confianza; y tú puedes hacer lo que cualquier otra mujer, portarte como se debe y tratarme como yo me vaya mereciendo ¿No crees? Además, me parece que si nos casamos fue para que los dos saliéramos ganando y no para perder un poco menos... (1985, p. 123).

Como en *La plaza de Puerto Santo*, en *Nostalgia de Troya* el antecedente familiar juega un papel definitivo en el futuro del individuo. René, a diferencia de Florinda y Teobaldo, pertenece a una clase social elevada, pero eso no significa que nazca y crezca en un ambiente emocionalmente saludable. Sus padres, François y Laura, mantienen un matrimonio forzado por las exigencias sociales y las circunstancias personales, y antes que él, dos de sus hermanos habían sido enviados a un internado. Su padre es arqueólogo e investigador de las ruinas de Roma; su mujer y madre de René, Laura, pertenece igualmente a la clase alta, pero es pésima esposa y madre, y vive atormentada por la certeza de que François tiene una amante. Poco después de que François se separa de esta amante, una alemana también casada, el matrimonio regresa a Francia para vivir en una casa de provincia, lujosa pero alejada del centro cultural francés donde François tiene su vida intelectual. El temprano abandono de sus padres hace que René quede marcado de manera permanente y que sea incapaz de mantener una relación estable, lo que da origen a un conflicto que reproduce el de sus padres.⁸

El desastre de la educación emocional de René, derivado de los años escolares en internados, no concluye entonces, sino que su madre pretende prolongarlo hasta su vida adulta. Laura arregla un matrimonio por conveniencia entre la joven Elise y René, pues la familia de ella se encuentra en bancarrota y ese tipo de matrimonio les puede ayudar a ella y a su madre, la señora Duchamps, a resolver su crisis económica. Hábilmente, René acepta la propuesta de su madre, a sabiendas de que el matrimonio encierra una trampa fraguada por él mismo, y es que en realidad, desde antes de casarse, ha planeado darse a la fuga después de que toda la familia esté convencida de que por fin ha sentado cabeza.

Este relato es narrado por Pierre Martin, un narrador testigo que se concentra en describir las penurias de las Duchamps, y el penoso sacrificio de ofrecer su dignidad a costa de una posición económica y social que no están dispuestas a perder. Sin embargo, la señora Duchamps y su hija Elise no se quedan a vivir en París, sino en la casa de sus suegros, la casa de campo retirada donde fue sepultada viva, sin sueños ni deseos, la madre de René. Aquí, el relato de Pierre Martin narra el episodio central del capítulo, la boda de René y Elise. Evidentemente, René sabe de las condiciones del matrimonio y no siente más que desprecio hacia su joven esposa. Elise acepta discreta y humildemente —no tiene otra opción— el poco respeto que su marido le demuestra y acaba conformándose con su frialdad, sus constantes desapariciones y su consecuente abandono⁹. Una situación sorprende y perturba a René, quien ya se siente más seguro de alejarse de su esposa: Elise queda embarazada. René entonces evita saber

8. Saucedo (1990) señala la importancia de la cohesión familiar en la obra de: «La familia como célula social y económica se presenta como un factor condicionante muy importante en esta obra, aunque Hernández mantiene una actitud idealista frente a los obstáculos que enfrentan los personajes y caen en el voluntarismo, presenta la problemática de orden económico que afecta las diferentes clases sociales. La importancia de la familia como núcleo socioeconómico no puede ignorarse porque es allí donde se moldea el comportamiento y se adquieren los valores que el individuo usará en sus relaciones interpersonales» (p. 139).

9. Cuando el propio René describe los sentimientos que le inspira su esposa en oposición de su segunda mujer, Charlotte, es este el cuadro en donde inserta a la aparentemente fragilidad de Elise: «Escribiría páginas sobre el carácter de Charlotte si no fuera porque me indigna... aunque la prefiero a Elise Duchamps, para decirlo todo de una vez. Aquella muchacha de porcelana, sin violencia en el alma y sin deseos, toda en venta, me parece... ¿para qué escribirlo? Hace poco ha publicado un libro de alta filología que firman ella y Pierre Martin. Eso le faltaba. Estarán todos orgullosos y felices. El libro y mi hijo son lo único que ha producido esa casa en años... y dudo que sea muy divertido de ver crecer ambos misterios gozosos» (Hernández, 1986, p. 104).

Dinero, clase y matrimonio: tres contextos femeninos en la obra de Luisa Josefina Hernández del embarazo y de su hija, incluso años después, cuando esta ya ha crecido. Es posible decir que este es uno de los capítulos mejor narrados, dado que la distancia del narrador Pierre Martin, ajeno a la familia, permite una percepción crítica más aguda y plantea un interesante panorama general de la historia.

Los anteriores son dos casos aparentemente distintos a causa de la diferencia de origen social, pero el sacrificio del matrimonio por conveniencia afecta tanto a Elise de *Nostalgia de Troya* como a Florinda de *La plaza de Puerto Santo*. En la primera, Elise sufre aún peor las consecuencias de su decisión, pues es abandonada en cuanto queda embarazada. Sumado a ello, es bastante simbólico y determinante que Elise viva su maternidad en la misma finca donde Laura vivió el último periodo de su vida, en un constante desconsuelo y sin comunicación con sus hijos y sus conocidos.¹⁰ Así, la autora enfatiza que los ciclos familiares se repiten indefinidamente, pues así como René es abandonado por sus padres, posteriormente él abandona a sus hijos. Así, no hay posibilidades de conciliación y el mismo René no tiene la capacidad de cambiar, repitiendo las mismas conductas de sus padres, aunque con un mayor grado de conciencia —e incluso cinismo— en todas sus acciones.¹¹

4. Matrimonio y maternidad/paternidad

Dentro de la narrativa de LJH, la novela *La memoria de Amadís* ocupa una función central en la crítica que la autora realiza sobre la familia en aquel período del medio siglo, pues es en esa obra donde se retratan todos los vicios, debilidades y carencias emocionales, económicas y sexuales que se han expuesto en las novelas anteriores. Sin pretender la experimentación formal que desarrolló años después en *Nostalgia de Troya*, la autora construye de manera polifónica —mediante distintos puntos de vista— un entramado narrativo complejo donde muestra las intrigas familiares de un grupo representativo de la clase media mexicana. En *La memoria de Amadís* el centro de la crítica es la pareja de Carlota y Benjamín, quienes tienen una familia con cuatro hijos que mantienen en el abandono y la marginación emocional. La novela inicia cuando Benjamín, cercano a los cuarenta años y con un empleo mediocre que ha conseguido a través de su cuñado Arnulfo, está en medio de una crisis familiar: la noche anterior su hijo huyó de casa, un departamento muy mediocre y estrecho. En lugar de salir a buscar a su hijo, Benjamín deja la responsabilidad a Carlota y sale en pos de una ilusión, Irene, una artista plástica que ofrece

10. De manera muy precoz, la pareja de Laura y Françoise queda completamente aislada, así como lo estarán Elise, su madre y la primogénita de René. Aunque, el caso de los padres de este, quedan anulados y marginados para siempre en este contexto de autoaislamiento, que en el caso de Françoise es causado por la certeza de haber perdido al amor de su vida, mientras que en el de Laura, por el deber social de seguir a su marido: «En resumen, François me pedía que renunciara a todo porque a él no le importaba perder nada y eso era injusto... pero el dolor que podían causarme mis renunciaciones no se comparaba con este suyo, que era la autodestrucción y el abandono» (Hernández, 1986, p. 136).

11. La intriga de los ciclos familiares que se repiten, expuesta en *La plaza de Puerto Santo* y abordada con mayor complejidad en *Nostalgia de Troya*, encontrará en *Los grandes muertos* —(serie integrada por doce obras dramáticas)— un muy amplio desarrollo de la vida familiar dentro de una comunidad pequeña situada en la costa del Golfo de México. El Fondo de Cultura Económica editó las obras y la Compañía Nacional de Teatro, junto con la Dirección de Teatro de la UNAM lograron la hazaña de poner en escena en el Teatro del Bosque y el Teatro Juan Ruiz de Alarcón el conjunto de esas piezas en 2018. Hay un registro de la obra en video disponible en: <https://culturaendirecto.unam.mx/video/los-grandes-muertos>.

Dinero, clase y matrimonio: tres contextos femeninos en la obra de Luisa Josefina Hernández un mundo distinto al de su cotidianeidad familiar. Antes de dirigirse a casa de Irene, Benjamín se reúne en una cantina con su pequeño grupo de amigos, todos partícipes de su plan. Bajo los efectos del alcohol, se percatan de que Irene no tiene la menor intención de relacionarse con él; entonces, van de regreso a su casa con Carlota. Al día siguiente, la esposa decide confrontar a Irene y conocer el mundo deseado por Benjamín. Ante ella, la esposa explica el motivo de la huida de Benjamín: su familia no le permite escribir su «libro de ensayos sobre la sociedad contemporánea», porque

[nosotros] lo esterilizamos, le impedimos pensar, y que su trabajo en la oficina le produce un desgaste psicológico muy fuerte. En fin, que nunca va a escribir el libro si no elimina los obstáculos —Carlota hizo un ademán amplio que abarca las paredes, los muebles y a Irene misma— (Hernández, 1967, p. 64).

Todo lo ocurrido hace evidente la patológica relación entre él y Carlota, y la patética complicidad entre los amigos, todos igualmente egoístas. Desde el principio de su relación y aún siendo muy jóvenes, Carlota y Benjamín tienen una vida sexual muy intensa. Es por ello que tienen cuatro hijos, —aunque Carlota se practica varios abortos debido a la poca responsabilidad de ambos en el uso de métodos anticonceptivos—. Los hermanos mayores de Carlota, Arnulfo y Adelina, aprueban este matrimonio muy a regañadientes porque esta ya estaba embarazada. Sin embargo, Benjamín no tenía dinero, ni se esforzaba en ganarlo, y además provenía de una clase social inferior; por ello, Arnulfo y Adelina lo rechazan desde el principio. No obstante la estrecha vigilancia sobre la pareja, los hermanos no pueden impedir que Benjamín continúe siendo un esposo violento, un padre desobligado y un empleado mediocre. Tampoco pueden evitar los irresponsables embarazos de Carlota, ni la mediocre educación brindada a los hijos, y es que sus muy precarios recursos solo alcanzan para sobrevivir en un muy estrecho y sucio departamento.

Ante tal condición de vida, frente a sus hermanos Carlota siempre tiene que defender a su deplorable marido, al punto de minimizar sus errores y de resaltar su frustración ante la imposibilidad de escribir el «libro», frustración que él también esgrime de manera reiterada a sus amigos, quienes complacientemente lo escuchan.

Esta representación «amorosa» de Carlota se mantiene solo por la intensa sexualidad que ha experimentado con Benjamín. Con ese tipo de sexualidad, LJH muestra una de las formas de manipulación del sistema patriarcal, que ofrece a la mujer un sentido de valor o le ayuda a soportar su realidad. Según Saucedo (1990) «[dicha] enajenación erótica encubre su verdadera situación existencial y permite que ella tolere el abuso tanto mental como físico y en consecuencia pierda su dignidad e individualidad como ser humano» (pp. 164-165). Así es como Carlota logra justificar el estilo de vida que lleva y consigue dar la apariencia, ante sus hijos y sus hermanos, de una vida en pareja estable y llevadera.

La última parte de *La memoria de Amadís* es clara respecto a la percepción que los hijos tienen de sus padres. Ellos están decepcionados por haber tenido que llevar una vida llena de limitaciones, y permanecen rencorosos ante el irremediable desastre que los rodea. En este sentido, es fundamental el punto de vista de Benjamín, el hijo primogénito —apenas un adolescente— que representa a la generación venidera y que está hastiado de los apareamientos evidentes de sus padres y de la mediocridad del entorno. La crítica desde la perspectiva de este

joven no se centra solo en Benjamín y Carlota, a quienes califica de tener «[una] fuerza generadora de amor y sexo [la cual] era una especie de motor que los hacía irrompibles» (Hernández, 1967, pp. 291-292), sino también hacia sus tíos Arnulfo y Adelina, a quienes describe como «dos podredumbres embalsamadas en perfumes, aceites y sedas, dos vergüenzas pretenciosas e inaccesibles» (ípp. 291-292), prisioneros de la seguridad, la elegancia y la mentira.

Un atisbo de identidad individual es resaltada en esta novela de LJH y es la homosexualidad, caracterizada en el teniente Arnulfo, el tío solterón que vigila la moral y la economía de sus hermanas. Arnulfo mantiene una relación oculta con un joven modelo a quien protege y del cual está enamorado. Para lidiar con esta relación, a veces tormentosa, Arnulfo cuenta con un alcahuete, Samuel, quien por una suma de dinero se encarga de resolver los problemas prácticos de las relaciones amorosas de Arnulfo y otros asuntos familiares. La posición económica y su lugar en el ejército impiden que él descienda a los lugares donde puede conseguir jovencitos, por eso tanto él como otros hombres en su condición recurren a alcahuetes. De este modo, Arnulfo ocupa también un lugar moralmente deleznable, como el de Benjamín, pues ambos dependen de otros para lograr una satisfacción personal mientras sostienen una conducta cobarde e hipócrita.

Para Benjamín, sin embargo, el problema no reside en la homosexualidad de uno o la ansiedad sexual del otro, sino en las relaciones carnales que esclavizan a los mayores, lo cual le produce una mezcla de repulsión, confusión y desprecio. «Hasta ahora no podía comprender la diferencia implícita en aquella palabra que aplicaba su padre a Arnulfo y que quería decir que su tío se interesaba en los hombres y no en las mujeres: todo era carne, sudor, color...» (Hernández, 1967, pp. 291-292). Es muy interesante que este joven personaje desprecie de tal forma las relaciones sexuales y de manera explícita las culpe de las carencias económicas de su familia. Si bien sus padres viven como anestesiados por el sexo y por su egoísmo, también para él la pobreza evidente tiene culpables, la cual es tan tangible que incide en su vida cotidiana.

En *La memoria de Amadís* Hernández también describe la actitud despilfarradora de Benjamín, quien compra libros que nunca lee mientras las carencias domésticas les hacen pasar vergüenzas públicas y privadas; como cuando está ante su tía Adelina, que le dice a su hermana Carlota que mejor le hubieran comprado pantalones a Benjamín chico antes que adquirir los libros inútiles:

Y allí estaban los disfraces que a él no le hacían y que le impedían participar en las fiestas escolares, los calcetines sin hoyos, la cama nueva donde él no tuviera que dormir encogido y que no pareciera niño de diez años... (Hernández, 1967, pp. 298-299).

El cuestionamiento de Benjamín chico es en sí un análisis de malestares generacionales y sociales: en el tío identifica parte de la corrupción política y del deterioro de un ejército antes emblemático de la Revolución; en la tía Adelina reconoce los artificios de la simulación social basados en el consumo; y en su propia familia admite el visible arribismo de la clase media, cuyas carencias padece cotidianamente. Estos son algunos de los motivos que propician su huida de la casa familiar aquella noche, evento que da inicio a la novela. Por supuesto, el complejo episodio actúa como el detonador del conflicto familiar, ya que los tíos intervienen para intentar dar solución al

Dinero, clase y matrimonio: tres contextos femeninos en la obra de Luisa Josefina Hernández

problema, Carlota se paraliza ante la confusión de los acontecimientos y la impotencia que causa ese vital acto de protesta, y, como siempre, Benjamín padre huye de esa realidad acudiendo a sus amigos para emborracharse, quejarse de sus miserias, y alardear de sus supuestas virtudes intelectuales y amorosas.

Como se ha visto, todos los personajes de *La memoria de Amadís* cometen innombrables errores, y quienes mejor pueden cuestionarlos son los propios hijos —o sobrinos, en cada caso—: ellos ven con claridad las debilidades y vicios de sus padres, y advierten el peligro que representa esa —auto—enajenación como vía de escape para evadir su propia responsabilidad. Ahora, ante una situación concreta representada en las pulsiones sexuales, el goce fetichista de ciertos lujos y artificios, la soberbia fantasía de escribir «el libro de la vida», o la ansiedad de cuerpos jóvenes para cubrir un vacío vital, se exhibe en conjunto cómo LJH expone las historias de vida de la clase media emergente en la Ciudad de México.

Se consideramos indispensable indicar que, en el ámbito de la maternidad, ningún otro personaje femenino es tan duramente criticado como Carlota, en quien se subraya la ligereza sexual, el egoísmo al desproteger a sus hijos, la alcahuetería al solapar y justificar los desvaríos «intelectualoides» de su marido y, sobre todo, su irresponsabilidad sobre el control de la natalidad, que su hermana Adelina también posibilita al ayudarla a ocultar los abortos clandestinos costeados por ella. En suma, *La memoria de Amadís* exhibe el deterioro del núcleo familiar y el ínfimo sentido moral de los individuos que se convierten en padres de una nueva generación, cuya frustración y precariedad estimulará el análisis crítico de su entorno familiar y social.

5. Conclusiones

La obra de LJH profundiza en conflictos decisivos en la escena moral de mediados del siglo xx en México. Esta centra su visión crítica en las relaciones familiares y de pareja, describiendo contextos que parecen cotidianos, pero que ejercen una gran presión sobre las conductas de los protagonistas, pues representan modelos aspiracionales o formas de subsistencia, como la obtención de un ingreso, la concertación de un buen matrimonio o la negociación entre la felicidad y la pertenencia a una clase social. La variedad de su registro narrativo es amplio y discordante, como se muestra en *La plaza de Puerto Santo*, una novela cuya estructura es relativamente convencional, o en *Nostalgia de Troya*, cuya composición polifónica permite distintos narradores, tiempos y espacios para abordar el conflicto de la orfandad masculina. De hecho, el asunto de la masculinidad en los varones es más crítico de lo que parece apuntar *Nostalgia de Troya* a través de René o *La memoria de Amadís* con el gesto de Benjamín chico. En ambos casos hay un denominador común: las madres son débiles y dependientes tanto emocional como económicamente y, por ello, acaban plegándose a las decisiones de sus parejas. En consecuencia, marginan a los hijos, con un internado allá o una indiferencia acá. Muy a contrapelo, ambas novelas sostienen que la familia bien cimentada en una reciprocidad emocional genera individuos armoniosos, maduros y felices; pero si ocurre lo contrario, se engendra a una generación plagada de simulación e infelicidad, como ilustran René y Benjamín chico.

Igualmente, la autora carga las tintas para mostrar personajes femeninos fuertes, decididos y con capacidad de ejercer autoridad, entonces aún mal vistos y siempre confrontados, como Celia en *Los frutos caídos* o Ana en *La cólera secreta*. Ambas protagonistas, de manera abierta o mediante estrategias de minusvalía emocional o sexual, son saboteadas. No obstante, cuando consiguen estabilizarse en lo social y emocional, y luego de atravesar crisis de salud o autoestima y de padecer exhibiciones ante su núcleo social, esos personajes femeninos se apegan a la tradición y mantienen su relación de pareja por encima de sus deberes maternos, a pesar del repudio de sus hijos, la crítica despiadada, o la vejez en soledad. Así, estas novelas apelan a un nuevo modelo de masculinidad y de feminidad, mediante el examen y valoración de la sexualidad, el amor, las relaciones con el dinero y con la familia; todos factores en función de la libertad de elección, a veces condicionada por el dinero, pero siempre supeditada a la propia conciencia. De nuevo, solo mediante el ejercicio de hacer consciente esa masculinidad y esa feminidad, los individuos podrán actuar de manera asertiva para su propio bien y el de quienes los rodean.

Referencias bibliográficas

1. Díaz Arciniega, V. & Luna Chávez, M. (2009). *La comedia de la honradez. Las novelas de Mariano Azuela*. México: El Colegio Nacional.
2. Hernández, L.J. (1964). *La cólera secreta*. México: Universidad Veracruzana.
3. Hernández, L.J. (1967). *La memoria de Amadís*. México: Joaquín Mortiz.
4. Hernández, L.J. (1984). *Los frutos caídos*. México: Fondo de Cultura Económica.
5. Hernández, L.J. (1985). *La plaza de Puerto Santo*. México: Fondo de Cultura Económica.
6. Hernández, L.J. (1986). *Nostalgia de Troya*. México: Fondo de Cultura Económica.
7. Hernández, L.J. (2007). *Los grandes muertos*. México: Fondo de Cultura Económica.
8. Hernández, L.J. (2018). *Los grandes muertos. I El galán de ultramar*. México: UNAM. <https://culturaendirecto.unam.mx/video/los-grandes-muertos-1-2/>
9. Luna Chávez, M. & Díaz Arciniega, V. (2019). El suicidio como paradigma. Destrucción y autodestrucción como normas de conducta en tres novelas de Luisa Josefina Hernández. *Les Ateliers du SAL*, 14, 125-143.
10. Saucedo, E.M. (1990). *Las tres etapas en la narrativa de Luisa Josefina Hernández, (1959-1980). Una perspectiva feminista*. California, EE. UU.: University of California.