

Elissa J. Rashkin
Ester Hernández Palacios
(coordinadoras)

Luz rebelde. Mujeres y producción cultural en el México posrevolucionario



COLECCIÓN
BIBLIOTECA



Universidad Veracruzana

Esta obra se encuentra disponible en Acceso Abierto para copiarse, distribuirse y transmitirse con propósitos no comerciales. Todas las formas de reproducción, adaptación y/o traducción por medios mecánicos o electrónicos deberán indicar como fuente de origen a la obra y su(s) autor(es).

Se debe obtener autorización de la Universidad Veracruzana para cualquier uso comercial.

La persona o institución que distorsione, mutile o modifique el contenido de la obra será responsable por las acciones legales que genere e indemnizará a la Universidad Veracruzana por cualquier obligación que surja conforme a la legislación aplicable.

LUZ REBELDE. MUJERES Y PRODUCCIÓN CULTURAL
EN EL MÉXICO POSREVOLUCIONARIO

UNIVERSIDAD VERACRUZANA

Sara Ladrón de Guevara

RECTORA

María Magdalena Hernández Alarcón

SECRETARIA ACADÉMICA

Salvador Tapia Spinoso

SECRETARIO DE ADMINISTRACIÓN Y FINANZAS

Octavio Ochoa Contreras

SECRETARIO DE DESARROLLO INSTITUCIONAL

Édgar García Valencia

DIRECTOR EDITORIAL

LUZ REBELDE. MUJERES Y PRODUCCIÓN CULTURAL EN EL MÉXICO POSREVOLUCIONARIO

Coordinadoras

ELISSA J. RASHKIN

ESTER HERNÁNDEZ PALACIOS



Universidad Veracruzana
Dirección Editorial

Diseño de colección: Aída Pozos Villanueva
Ilustración digital: Jorge Cerón Ruiz

Clasificación LC:	HQ1462 L89 2019
Clasif. Dewey:	305.48687200904
Título:	Luz rebelde : mujeres y producción cultural en el México posrevolucionario / coordinadoras, Elissa J. Rashkin y Ester Hernández Palacios.
Edición:	Primera edición.
Pie de imprenta:	Xalapa, Veracruz, México : Universidad Veracruzana, Dirección Editorial, 2019.
Descripción física:	232 páginas : ilustraciones, retratos ; 23 cm.
Serie:	(Colección Biblioteca)
Nota:	Incluye bibliografías.
ISBN:	9786075027944
Materias:	Mujeres--México--Historia--Siglo XX. Mujeres--México--Condiciones sociales--Siglo XX. Mujeres artistas--México--Historia--Siglo XX.
Autores relacionados:	Rashkin, Elissa. Hernández Palacios, Esther.

DGBUV 2019/10

La reproducción de las imágenes en el capítulo “El México de Lola Cueto” fue autorizada por Pablo Rigdell Cueto.

Primera edición, 28 de noviembre de 2019

D. R. © Universidad Veracruzana
Dirección Editorial
Nogueira núm. 7, Centro, CP 91000
Xalapa, Veracruz, México
Tels. 228 818 59 80; 228 818 13 88
direccioneditorial@uv.mx
<https://www.uv.mx/editorial>

ISBN: 978-607-502-794-4

La publicación de este libro se financió con recursos del PFCE.

Impreso en México
Printed in Mexico

INTRODUCCIÓN

ELISSA RASHKIN Y ESTER HERNÁNDEZ PALACIOS¹

Mujer, Madre del Hombre.
Humillada hasta lo más profundo de tu ser.
Para el fraile eres la imagen del pecado;
para el político, instrumento de placer;
para el artista, quizás un tema estético
y para el sabio,
un “caso” que no ha podido resolver...

CONCHA MICHEL, *Dios Nuestra Señora*

LA ÉPOCA HISTÓRICA SURGIDA DE LA REVOLUCIÓN MEXICANA se manifiesta como un parto entre llamas: un tortuoso y delirante periodo vivido, por sus protagonistas, como un nuevo Renacimiento.² Fue un tiempo marcado por transformaciones políticas, sociales y culturales que se vieron reflejadas en el nacimiento de diversos movimientos literarios y artísticos: el muralismo, el estridentismo, los Contemporáneos, la literatura proletaria e indigenista, la gráfica popular, entre otros. Cada uno de estos movimientos contaba con la participación menor o mayor de mujeres creadoras, pero no fueron ellas quienes definían a los movimien-

1 Universidad Veracruzana.

2 El concepto del “Renacimiento cultural mexicano” fue acuñado durante la década de 1920 por Anita Brenner y Jean Charlot, asentado después en sus libros *Ídolos tras los altares* y *El renacimiento del muralismo mexicano...* respectivamente; el mismo sentido encontramos en muchas otras fuentes, tanto de observadores extranjeros (Edward Weston, Frances Toor, Carleton Beals, entre otros) como de los mismos artistas e intelectuales mexicanos: muralistas, estridentistas, antropólogos, pedagogos, músicos... a pesar de las diversas tendencias ideológicas (y objetivos prácticos) visibles durante este tiempo, quizás el proyecto cultural-educativo vasconcelista basta para ejemplificar el espíritu de renovación y reconstrucción.

tos, los cuales, en la mayoría de los casos, empleaban un lenguaje que privilegiaba valores masculinos (literatura y pintura “viril”, arte no “afeminado”), sin tomar mucho en cuenta las aportaciones de sus compañeras en esta renovación artística.

Las mujeres más célebres de este periodo –Frida Kahlo, Tina Modotti, Nellie Campobello, María Izquierdo, entre las más conocidas– no caben fácilmente en las historias de las artes y la literatura hechas y definidas por hombres; tampoco se asocian, a pesar de su importante presencia y su notable participación social, con ninguna generación de creadoras femeninas, sino que son figuras curiosamente aisladas, caracterizadas por su misma soledad profesional. Y por cada una de ellas existen otras, las más, cuya producción artística y literaria –en muchos casos atrevida e iconoclasta en su momento– ha caído en el olvido. Es debido a esta situación que la investigadora Emily Hind habla, al iniciar la búsqueda de una historia cultural del siglo xx basada exclusivamente en la obra de mujeres, del “paisaje aún desconocido” evocado y descubierto:

Además de la creencia aún vigente en la inferioridad de la literatura escrita por mujeres, noto que otra razón por la cual sigue siendo valioso estudiar la escritura de mujeres de manera relativamente aislada de la de los hombres tiene que ver con el paisaje *aún* desconocido que resulta de eliminar los escritores varones del siglo xx. En el caso de la literatura mexicana, una historia literaria enfocada solamente en las mujeres revela las figuras aisladas cuyos intereses no eran tan colectivistas como para justificar su presentación agrupada [...] A pesar de ciertas semejanzas en sus preocupaciones temáticas, cada escritora mexicana se ha inclinado a escribir en un cuarto propio, aislada de sus congéneres o potenciales camaradas femeninas.³

3 “Aside from the continued belief in the inferiority of literature by women, I note that another reason for the continued value of studying writing by women in relative isolation from that of men has to do with the *still* unfamiliar landscape that results from eliminating the twentieth-century men writers. In the case of Mexican literature, a woman-only literary history spotlights isolated figures who are not collective minded

Sin embargo, los “cuartos propios” de las mujeres escritoras tampoco estaban desligados del contexto histórico en que existían; pues en muchos casos, las mismas mujeres que escribían en virtual soledad tenían participaciones importantes en otros ámbitos, por ejemplo, la educación o la militancia política, sin descontar sus relaciones cotidianas (convencionales o no) en la esfera doméstica. El aislamiento del que habla Hind, por lo tanto, alude a la sorpresa que causa el conocimiento de estas mujeres creadoras quienes, por motivos diversos y particulares, no formaron parte de los conocidos movimientos y tendencias en la historia literaria latinoamericana o, si lo hicieron, pasaron casi inadvertidas.⁴

Tomando en cuenta el complejo panorama de la femineidad en la primera mitad del siglo xx, este libro –navío de papel– se concibe como vehículo para un viaje de exploración a través del “paisaje desconocido” que habitaban las mujeres creadoras en el México de la era posrevolucionaria. Los antecedentes de nuestra expedición, los descubrimientos hechos por investigadoras/es feministas hace algunas décadas, confirman que el terreno es, efectivamente, incógnito; por cada Kahlo o Modotti, ahora debidamente reconocidas y valoradas después de muchos años de ser vistas meramente como musas de sus famosos compañeros de vida, hay decenas o centenas de pintoras, grabadoras, escritoras, fotógrafas, periodistas, compositoras, dramaturgas... cuya labor artística

enough to justify presentation of them in groups [...] Despite similarity in thematic concerns, each Mexican woman writer has tended to write in a room of her own isolated from potential women cohorts”: Emily Hind, *Femmenism and the Mexican Woman Intellectual from Sor Juana to Poniatowska*. *Boob Lit*, 7 (cursivas en original). El Ateneo Mexicano de Mujeres, estudiado por Susie Porter en su capítulo sobre Leonor Llach en el presente libro, representa una interesante excepción a este aislamiento.

- 4 Reconocemos que, en años bastante recientes, otras investigadoras han compartido nuestras inquietudes y han publicado diversos estudios sobre mujeres escritoras de los siglos xix y xx, sin acotarlos al periodo posrevolucionario. Entre otros, véanse en la lista de referencias Ana Rosa Domenella y Nora Pasternac, *Las voces olvidadas*; Lilia del Carmen Granillo Vázquez, *Escribir como mujer entre hombres*; Aralia López Hernández (coord.), *Sin imágenes falsas, sin falsos espejos*; Adriana Sáenz Valdez y Cándida Elizabeth Vivero Marín (coords.), *Reflexiones en torno a la escritura femenina*. También vale la pena recordar el trabajo pionero de Jean Franco, *Las conspiradoras. La representación de la mujer en México*, publicado en inglés en 1989 y en español en 1994 (FCE), reeditado en 2004.

e intelectual –enterrada entre las hojas amarillentas de los archivos hemerográficos o guardada azarosamente en viejos álbumes, en el baúl de los recuerdos familiares o en el estante más oscuro y olvidado de la biblioteca pública o especializada– requiere un laborioso proceso de rescate. Como cualquier sitio arqueológico aún por descubrir, el paisaje de la creación femenina en el México posrevolucionario nos fascina, nos seduce y nos llama a la investigación.

DE LAS PELONAS Y LAS OTRAS

La década de los 1920 fue un periodo de grandes transformaciones y efervescencia cultural en general, y un parteaguas en la historia de las mujeres en México. Los múltiples conflictos y condiciones generadas durante la revolución habían producido cambios en diversos niveles de la sociedad, algunos de ellos notorios, otros más sutiles. Esto, a pesar del hecho de que los programas de las diferentes facciones revolucionarias habían sido abrumadoramente ambivalentes y confusos al abordar cuestiones de género.

Por ejemplo, si bien es cierto que el movimiento triunfante liderado por Venustiano Carranza había involucrado a algunas mujeres en su campaña y, además, una vez en la presidencia, había dado puestos políticos a algunas de sus seguidoras (entre ellas las hermanas Dolores y Adriana Ehlers en los Departamentos de Cinematografía y Censura) y contaba con el apoyo de mujeres como Hermila Galindo Acosta (directora de *La Mujer Moderna*, revista que promovió el constitucionalismo y al mismo tiempo difundió ideas feministas); también lo es que la falta de consideración y atención a las necesidades de las mujeres en la Constitución de 1917 y su invisibilidad general en los programas y propuestas del nuevo gobierno, indican que el compromiso con las ideas feministas y progresistas respecto a las mujeres fue más bien estratégico y superficial.⁵

5 Sobre las hermanas Ehlers véanse Elissa Rashkin, “Amigas de todos, mujeres de nadie. Las mujeres y el cine en el estado de Veracruz” y “Tres cineastas veracruzanas”. Sobre Galindo Acosta, véanse María Elizabeth Jaime Espinosa, “Hermila Galindo Acosta

A finales de la década de 1930, la escritora socialista Concha Michel se quejó de que “la mayoría de los hombres revolucionarios ‘transformadores’ de la sociedad presente [...] se consideran con plena autoridad para ‘encauzar’ la liberación de la mujer sin dar la menor oportunidad a que la mujer lo haga por sí misma”.⁶ Pese a la falta de apoyo institucional masculino, muchas mujeres se organizaron para mejorar sus condiciones sociales, culturales y económicas. Como han documentado Jocelyn Olcott, Susie Porter, Gisela Espinosa Damián, Gabriela Cano, Julia Tuñón, Ana Lau Jaiven, Stephanie J. Smith y otras investigadoras contemporáneas, las mujeres mexicanas de los años veinte y treinta participaron en el sindicalismo y otros movimientos sociales; formaron organizaciones para exigir el sufragio femenino; se inscribieron en el Partido Comunista o en agrupaciones socialistas, anarquistas, anticlericales o incluso de corte religioso militante; o simplemente se rebelaron en el terreno de la cultura, cortando su cabello al estilo *flapper*, utilizando ropa cómoda de falda corta y mostrando su modernidad a través de sus actividades de ocio –el cine, el baile, la lectura de revistas y libros, etcétera–, sus círculos amistosos, sus noviazgos y sus gustos provenientes del consumo cultural.⁷

En este libro, seis investigadoras contemporáneas –Karla Marrufo, Margarita León, Emily Hind, Susie Porter y quienes escribimos estas líneas– exploramos los mundos creativos de seis mujeres –escritoras, pintoras, periodistas, poetas, librepensadoras– de la posrevolución. Aunque las exploraciones son individuales, consideramos que el conjunto de nuestras inquietudes responde al vacío que aún existe sobre el tema y, por lo tanto, ayudará a entender las múltiples maneras en que el estudio de las mujeres como agentes culturales cambia, necesariamente, el sentido de la historia cultural de México.

y *La Mujer Moderna (1915-1919)*” y Rosa María Valles Ruiz, *Sol de libertad. Hermila Galindo, feminista, constitucionalista, y primera censora legislativa en México*.

6 Concha Michel, “Dos antagonismos fundamentales” (1938), *Dios-principio es la pareja*, 27-28.

7 Véanse algunos títulos representativos (no exhaustivos) en la lista de referencias.

En su conjunto, los capítulos de este volumen revelan un panorama complejo, no reducible a binomios tales como “femenino/feminista”, “conservador/progresista”, sino atravesado por múltiples factores políticos, económicos y socioculturales que influyeron de distintas maneras en las trayectorias de las creadoras individuales. De manera que esperamos que nuestras investigaciones contribuyan a perturbar la cartografía, hasta ahora aceptada, de la cultura mexicana y sus manifestaciones artísticas pertenecientes a la primera mitad del siglo xx; al abrir espacios diferentes y revelar excentricidades que permitan nuevas interpretaciones a través de las múltiples perspectivas ofrecidas por la vida y el trabajo de las mujeres en una época de conflicto, creatividad y cambio.

Chispas de luz rebelde, atisbos ardientes que brotan, por ejemplo, de la máquina de escribir de Leonor Llach, quien descubre en las oficinas del sector público –pobladas entonces por un ejército de secretarías, mecanógrafas y otras empleadas entrenadas para ganarse la vida dentro o fuera de la familia y el matrimonio tradicional– un espacio de autoexpresión, opinión y creatividad. Chispas que brotan de la guitarra de Concha Michel tanto al dar voz a los poetas del pueblo, como al articular ideas propias en baladas de combate, en prosa y poesía que conjuntan la mística del Dios Padre-Madre con la protesta popular y el sueño marxista de la justicia social. Luz que –como su nombre augura– arroja Aurora Reyes, la primera muralista mexicana, sobre los temas de revolución y justicia, plasmados en los muros que le servían como lienzo o en versos tan encendidos que aún en 2014 amedrentaron a unas mentes cerradas, temerosas de su contenido.⁸

8 En junio de 2014, durante la inauguración de una exposición de la obra de Reyes en las instalaciones de Televisión Educativa en la Ciudad de México, el nieto de la pintora y poeta declamó su poema “Hombre de México”, de 1948, provocando la ira del director de esa televisora, Fausto Alzati Araiza, quien pensó que se trataba de una agresión poética contra el presidente Enrique Peña Nieto. El director, quien había actuado aparentemente en estado de ebriedad, fue destituido por la Secretaría de Educación Pública, y el incidente sirvió para mostrar, entre otras cosas, la relevancia y la fuerza poética de los versos de Reyes en la actualidad (Mónica Mateos-Vega y

Llama de rebeldía excéntrica y singular es la de la poeta Concha Urquiza, en su faceta de periodista, que articula perspectivas críticas sobre el presente a partir de su lectura de los textos teatrales de la Antigüedad. También tenemos el insólito concepto del “tercer sexo” elaborado por Asunción Izquierdo Albiñana, novelista que desplaza su extraña herencia familiar –era hija de un exsacerdote y una exmonja– y sus insatisfacciones de esposa convencional hacia una obra donde la heroína androide es el máximo exponente de una nueva estética *cool*. Chispazos los que saca Lola Cueto de su hilo y aguja, bordando un México libre de esencialismos fáciles y lleno de vitalidad colorida.

En los seis capítulos que componen este libro, procuramos recrear la fugacidad de estas centellas de rebeldía femenina, desde la intensidad de su flama hasta la aparente frialdad actual de sus cenizas. No pretendemos fijar elementos comunes de un supuesto discurso femenino, aunque estos existen hasta cierto punto. Por ejemplo, en la coincidencia entre la obra de Concha Michel, en la que toman fuerza los conceptos de dualidad en la representación de la divinidad, centrales a las culturas mesoamericanas, y la de Aurora Reyes, que se refugia en las caras de la Diosa, es decir en las culturas arcaicas, como espacio de profunda veneración hacia la maternidad. Una y otra, militantes comprometidas con la revolución, desafían los límites conceptuales del marxismo y de la izquierda de su época, al mismo tiempo que van más allá de las reformas políticas propuestas por el feminismo. Sin embargo, las diferencias plasmadas a lo largo del texto –tanto Llach como Urquiza rechazaban el comunismo y las preocupaciones de Izquierdo Albiñana distaban mucho del compromiso social– nos impiden llegar a generalidades y conclusiones basadas exclusivamente en el género sexual.

Tampoco queremos privilegiar, en la creatividad femenina de las décadas posrevolucionarias, un solo modo de ser mujer, a pesar de las

Emir Olivares, “Cae Fausto Alzati...”, 11; para el texto del poema, “Audio: Poema ‘Hombre de México’, leído por nieto de Aurora Reyes en mvs”).

posibles opciones ya relativamente conocidas: la feminista, la “pelona”; la radical (Tina Modotti en su periodo de overol y peinado severo como espejo de la disciplina comunista, Benita Galeana con sus trenzas de campesina y –recordemos la famosa foto– enarbolando la bandera roja); la exponente del amor libre (la joven Nahui Olin viviendo pasiones carnales con el Dr. Atl en *Gentes profanas en el convento*); o las salteadoras del pudor encarnado (Frida Kahlo, Guadalupe Marín y la propia Modotti caracterizadas así por una prensa y una sociedad escandalizadas por su conducta).

Por otro lado, sin negar la importancia de estas vivencias, o mejor dicho estos fenómenos culturales y políticos, ponemos también a la vista la *diversidad* de experiencias vividas por mujeres que, cada una a su manera o desde su trinchera, se entregaron a la búsqueda de nuevas formas de expresión, distintas a la de los varones, y diferentes a lo “tradicional”. Consideramos que solo así, partiendo de la diversidad y la multiplicidad de perspectivas, podemos –tal vez– hacer justicia a la complejidad del periodo y por lo tanto a la actuación de nuestras protagonistas, tomando en cuenta los cambios tanto reales como imaginados en los papeles de género, con una ciudad modernizante como telón de fondo con sus nuevas posibilidades de empleo, de publicación y de autorrealización, de convivencia; los modos vanguardistas de conceptualizar el arte, la literatura, el derrumbe de las fronteras entre lo culto y lo popular y el fortalecimiento de un pensamiento crítico.

BIBLIOGRAFÍA

“AUDIO: Poema ‘Hombre de México’, leído por nieto de Aurora Reyes en mvs”.

Aristegui Noticias, 17 junio 2014. <http://aristeguinoticias.com/1706/mexico/este-es-el-poema-hombre-de-mexico-que-alzati-no-quiso-que-leyeran/>.

BRENNER, Anita. *Ídolos tras los altares*. México: Domés, 1983. [Edición original: *Idols behind Altars*. New York: Payson and Clarke, 1929.]

- CHARLOT, Jean. *El renacimiento del muralismo mexicano 1920-1925*. México: Domés, 1985. [Edición original: *The Mexican Mural Renaissance 1920-1925*. New Haven: Yale University Press, 1963.]
- DOMENELLA, Ana Rosa y Nora Pasternac. *Las voces olvidadas. Antología crítica de narradoras nacidas en el siglo XIX*, México: El Colegio de México, 1991.
- DR. Atl. *Gentes profanas en el convento*. México: Botas, 1950.
- ESPINOSA DAMIÁN, Gisela y Ana Lau Jaiven (coords.). *Un fantasma recorre el siglo. Luchas feministas en México 1910-2010*. México: UAM-Xochimilco, 2011.
- GRANILLO VÁZQUEZ, Lilia del Carmen. *Escribir como mujer entre hombres*. México: UAM-Azcapotzalco, 2010.
- HIND, Emily. *Femmenism and the Mexican Woman Intellectual from Sor Juana to Poniatowska. Boob Lit*. Nueva York: Palgrave Macmillan, 2010.
- JAJME ESPINOSA, María Elizabeth. "Hermila Galindo Acosta y *La Mujer Moderna* (1915-1919)", *Rompecabezas de papel. La prensa y el periodismo desde las regiones de México. Siglos XIX y XX*, Celia del Palacio Montiel (coord.), 201-212. Guadalajara: Universidad de Guadalajara/Porrúa, 2006.
- LAMAS, Marta (coord.). *Miradas feministas sobre las mexicanas del siglo XX*. México: FCE/Conaculta, 2007.
- LÓPEZ HERNÁNDEZ, Aralia (coord.). *Sin imágenes falsas sin falsos espejos. Narradoras mexicanas del siglo XX*. México: El Colegio de México, 1995.
- MATEOS-VEGA, Mónica, y Emir Olivares. "Cae Fausto Alzati; censuró lectura de un poema de Aurora Reyes", *La Jornada*, 17 junio 2014. <http://www.jornada.unam.mx/2014/06/17/cultura/a11n1cul>.
- MICHEL, Concha. *Dios-principio es la pareja*. México: Costa-Amic, 1974.
- OLCOTT, Jocelyn. *Revolutionary Women in Postrevolutionary Mexico*. Durham/Londres: Duke University Press, 2005.
- OLCOTT, Jocelyn, Mary Kay Vaughn y Gabriela Cano (eds.). *Sex in Revolution. Gender, Politics, and Power in Modern Mexico*. Durham/Londres: Duke University Press, 2006. Publicado en español como *Género, poder y política en el México posrevolucionario*. Trad. Rossana Reyes. México: FCE/UAM -Iztapalapa, 2009.

- PORTER, Susie. *Working Women in México City. Public Discourses and Material Conditions, 1879-1931*. Tucson: University of Arizona Press, 2003.
- RASHKIN, Elissa. “Amigas de todos, mujeres de nadie. Las mujeres y el cine en el estado de Veracruz”, *Escenarios de la cultura y la comunicación en México. De la memoria al devenir cultural*, Elissa Rashkin y Norma Esther García Meza (coords.), 195-228. Xalapa: Universidad Veracruzana, 2012.
- . “Tres cineastas veracruzanas”, *Mujeres en Veracruz*, vol. III, Fernanda Núñez Becerra y Rosa María Spinoso Archocha (coords.), 185-204. Xalapa: Editora del Estado de Veracruz, 2013.
- SÁENZ VALADEZ, Adriana y Cándida Elizabeth Vivero Marín (coords.). *Reflexiones en torno a la escritura femenina*. México: Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo/Universidad de Guadalajara, 2011.
- SMITH, Stephanie J. *Gender and the Mexican Revolution. Yucatán Women and the Realities of Patriarchy*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2009.
- VALLES RUIZ, Rosa María. *Sol de libertad. Hermila Galindo, feminista, constitucionalista y primera censora legislativa en México*. México: Instituto Cultural del Estado de Durango, 2010.

CONCHA MICHEL: EN BUSCA DE LAS RAÍCES DE LA EQUIDAD

ESTER HERNÁNDEZ PALACIOS¹

Estoy oyendo el corazón del niño
el ritmo universal,
parejo con la música y sonido
en voz de inmensidad.

Estoy oyendo el corazón del mundo,
el abuelo del *huehuatl* ancestral
para la danza, la alegría, el peligro:
voz del instinto, voz de la *Unidad*.

CONCHA MICHEL

CONCHA MICHEL ES UNA MUJER LEGENDARIA. Investigar sobre su vida y su obra es adentrarse en una leyenda construida por ella y por quienes con ella convivieron: se dice que nació en un pueblo de Jalisco en el año de 1899, en el seno de una familia de terratenientes; su abuelo Luis Michel era un “señor feudal” de nacionalidad francesa, fundador de un convento de monjas y un internado para niñas en Ejutla, poblado de la costa jalisciense cercano a su hacienda, en el que Concha ingresó siendo una niña pequeña. Después de algunos años de encierro forzoso, un buen día, a los siete años, harta de la monotonía y la falta de libertad, se robó una imagen del corazón de Jesús y le prendió fuego y, por si fuera poco, estuvo cerca de convencer a varias compañeras y a algunas novicias de huir.

1 Universidad Veracruzana.

A raíz de su rebelión fue expulsada y vivió por algún tiempo a salto de mata; aprendió a cantar y a tocar la guitarra entre ferias y fiestas patronales, ganándose la vida como “cantadora”. La leyenda cuenta que se casó con un alemán veinte años mayor que ella, al cual abandonó porque no pudo acostumbrarse a la vida sedentaria y del que tuvo un hijo; que era tan hermosa como valiente; que cruzó la frontera y entró de ilegal a Estados Unidos, llegando hasta Nueva York, en donde fue contratada para cantar en la casa de los Rockefeller; que con el pago de ese concierto tuvo el dinero suficiente para cruzar el océano y, con su chiquillo a memes, llegar hasta la URSS para ver cómo era la vida de las mujeres comunistas y para hacerse amiga de Alejandra Kollontai, de la Krupskaya y de Clara Zetkin; que por cantar algunas de las más de mil canciones mexicanas que se sabía en diversas sedes obreras, recibió infinidad de “títulos honoríficos”; que viajó por 17 países europeos cantando acompañada de su guitarra y de la voz de su pequeño hijo.

De regreso a México, lideró un movimiento de mujeres campesinas en Michoacán; recogió y transcribió al lenguaje musical más de 7 000 canciones populares, algunas de ellas en 11 de las lenguas originarias. Se cuenta que El Indio Fernández le robó el título de una novela recién publicada para una de sus películas; que estuvo a punto de matar a Diego Rivera con el *metlapil* de su casa para defender a su amiga Lupe Marín; que fue cortejada por muchos de los miembros del Partido Comunista, que no la respetaban ni por ser la compañera de su secretario general. En sus casi cien años de vida, nunca le tuvo miedo a nada ni a nadie, y siempre luchó porque se respetaran dos cosas: la igualdad de la mujer y el valor de la música popular.

Resulta increíble que una historia semejante haya pasado casi inadvertida dentro de la historiografía cultural de México y que, a poco más de 25 años de su muerte, casi nadie la recuerde. Concha Michel no figuraba en la primera edición del *Diccionario de escritores mexicanos* de Aurora Ocampo, editado por la UNAM, aunque sí aparece en la edición



Concha Michel en la inauguración de la Escuela Libre de Agricultura 2 Emiliano Zapata, Ocopulco, Estado de México, 1928. Fotografía de Tina Modotti. Colección Fototeca Nacional/INAH-Sinafo 35335.

corregida y aumentada del mismo;² mientras la *Enciclopedia de México* de la editorial Planeta le dedica apenas unas líneas, en las que solo se le reconoce haber estado “comisionada por la Secretaría de Educación para recorrer el país y recoger ejemplos de folclore” y haber escrito algunas obras de teatro y “unas cincuenta canciones sobre la revolución”.³

Reconstruir la biografía de esta mujer excepcional es importante, pero lo es aún más recuperar su obra, tanto en lo referente a la investigación y la recopilación de la canción tradicional de nuestro país, como en lo que atañe a su investigación en torno a la condición dual de la humanidad que ella fundamenta en la más antigua cosmogonía prehispánica. Concha Michel no se contentó con actuar: pasados los años juveniles y de

2 Aurora Sánchez Rebolledo, “Concha Michel”, 305-306.

3 “Concha Michel”, 2757-58.

madurez, se dedicó a expresar lo que consideraba era indispensable para lograr ese cambio verdadero en la sociedad al que ella y sus compañeros de lucha habían entregado su vida: la igualdad entre el hombre y la mujer. Esta tarea la llevó a cabo en tres libros: el primero, escrito y publicado en 1938, todavía en plena efervescencia vital, se titula *Dos antagonismos fundamentales*; el segundo, *Dios Nuestra Señora*, fue publicado en 1966, cuando la autora era ya una anciana y, el tercero, *Génesis*, cuya publicación ocurrió hasta 1974, en un volumen que incluye los dos anteriores además de algunos textos nuevos, como veremos más adelante.

Estas tres obras son disímiles en sus planteamientos y en su forma. Esto no responde solo a que hayan sido escritas en diferentes momentos: la primera es un estudio que, después de revisar el tema desde diversos ángulos y de hacer una dura crítica a la realidad, llega incluso a plantear un programa de acción; la segunda es un poemario, y la tercera contiene tanto un ideario como una serie de poemas, uno de los cuales se presenta como una autobiografía resumida. Pero, al mismo tiempo, son semejantes en el hecho de contener las ideas que fundamentan y resumen la vida y el pensamiento de una de las creadoras más activas y rebeldes del siglo xx mexicano. Las páginas siguientes no son sino un primer acercamiento al aliento y al pensamiento de esta mujer extraordinaria.

Para conocer mejor a Concha Michel, es necesario revisar los pocos datos biográficos fidedignos que se pueden rastrear detrás de la leyenda. Existe un Archivo Concha Michel que se encuentra en la ciudad de Morelia, Michoacán, al resguardo de su nieta Citlali Rieder, mismo que está ordenado e inventariado. La página de internet que da cuenta de este informa, además, que dicho fondo no es el único existente y que falta por inventariar el material que está bajo resguardo de la nuera de Michel, en la Ciudad de México.⁴ Es evidente que un estudio más completo deberá revisar estos documentos; mi acercamiento será solo biblio-hemerográfico.

4 Véase la página del Censo-Guía de Archivos en España e Iberoamérica: <http://censoarchivos.mcu.es/CensoGuia/archivodetail.htm?id=47515>.

De acuerdo con su nieta Citlali, Concha nació el 26 de mayo de 1895, no de 1899, y no se llamaba Concepción, sino Asunción, pero ella se cambió el nombre por gusto. Sus padres eran agricultores y tuvo tres hermanos: María, Albina y José Guadalupe. Lo que no nos aclara la nieta es si una de ellas –según narró Concha a Elena Poniatowska en la entrevista que la escritora publicaría en varias entregas de *Novedades*, en 1977– fue la que mataron a consecuencia de un asalto al trapiche que había en Villa de Purificación, la hacienda jalisciense del abuelo Luis, el francés, hecho que sería el detonante para que sus padres decidieran dejar la costa de Jalisco para asentarse más al sur, en la costa oaxaqueña, precisamente en Espinal, un poblado cercano a Salina Cruz.

Según cuenta una octogenaria Michel a la entonces joven periodista Poniatowska, heredó de su padre el espíritu rebelde y tomó de las mujeres del Istmo la vestimenta que la caracterizará hasta su muerte. Detalle que merece una pequeña digresión: ¿fue ella y no Frida Kahlo quien inició la moda de vestir a la usanza tehuana? Recordemos que, de acuerdo con la leyenda, Concha era tan amiga de Lupe Marín que incluso se atrevió a planear con ella un supuesto asesinato de Diego...

Pero regresemos al padre y a su extrema rebeldía heredada, la cual, según narra su hija, le había impulsado en su juventud a pelear contra los franceses, pese a llevar sangre francesa en sus venas. No nos narra Michel si regresó después a Jalisco y fue entonces cuando, a los 11 años, prendió fuego a los santos del convento fundado por su abuelo. Según uno de sus amigos más entrañables, Alfredo Cardona Peña, a los 14 años Concha compuso sus primeros versos: “Yo no conozco pueblo tan desgraciado / como este beato Ejutla tan empozado”.⁵

Debe haber pasado varios años estudiando música en Guadalajara, pues Cardona Peña afirma que cantaba a Scarlatti y a Mozart, y ella recordará más tarde:

5 Alfredo Cardona Peña, “Concha Michel”, 5.

En Guadalajara estudié canto, y en una ocasión llegó a Guadalajara el maestro Piersson, el mismo que le enseñó a Pedro Vargas, y en el Teatro Degollado se preparó una audición porque venía en busca de cantantes. Me escogió a mí entre treinta personas y además José Guadalupe Zuno, quien era gobernador,⁶ me pensionó con \$200.00 mensuales que eran como dos mil pesos de ahora. Alcanzaba yo a vivir muy bien. Viví en una casa de asistencia, no, una casa de asistencia no es un orfanatorio, ni un dispensario social, es una casa de huéspedes y muchos vivíamos allí, porque los cuartos y la comida eran más baratos y la atención más personalizada. Viví en la Calle de la Academia, cerca de San Carlos.⁷

No dirá sino mucho después a su entrevistadora que, antes de su traslado al Distrito Federal para profundizar sus estudios musicales, es decir, todavía en Guadalajara, tuvo amores con un estudiante llamado Fernando Cásares, con quien engendró a su primera hija, Yolia, según afirma, a la edad de 16 años. Cuenta Michel que en los últimos meses de embarazo tuvo que dejar Guadalajara y resguardarse en Acámbaro hasta después del parto, para huir de la maledicencia de la gente: situación que no olvidará en sus años de luchadora feminista, como tampoco olvidará las dificultades posteriores al nacimiento de su hija que la pusieron en el difícilísimo papel, en aquellos tiempos, de madre soltera. Después del nacimiento de la niña, abandona la escuela y huye con ella a Estados Unidos, cruzando la frontera sin documentos, por lo que es deportada poco después. No pudiendo regresar a Guadalajara con su pequeña hija, decide trasladarse a la Ciudad de México, en donde consiguió trabajo de sirvienta en una casa de huéspedes de la colonia Guerrero. Llevó a la niña a una guardería pública, a la que recuerda como “casa de cuna”, en donde,

6 José Guadalupe Zuno fue gobernador entre 1923 y 1926. De ser cierto lo que afirma Michel, ella debió haber tenido cuando menos 28 años, lo que nos permite dudar de la fecha de nacimiento propuesta por su nieta Citlali: si nació en 1899, tendría 23 años, lo que resulta más coherente con la narración.

7 Elena Poniatowska, “Concha Michel abandonó los escenarios...”, 4.

debido a los malos cuidados, la pequeña contrae una bronconeumonía letal cuando solo contaba con año cinco meses.

Concha recuerda esos días como algunos de los peores de su vida; el dolor de la pérdida la llevaría incluso a desear la muerte. Resiste gracias a la ayuda de dos amigos: uno de ellos, Pablo Rieder, quien será más tarde su esposo; el otro, Alfonso Pruneda, el cual se convertirá en su amigo entrañable. Médico y pianista, rector de la Universidad Nacional Autónoma de México, después de serlo de la Universidad Popular Mexicana desde 1912 y hasta 1922, Pruneda prologará muchísimos años más tarde, en 1951, uno de sus libros, *Cantos indígenas de México*, publicado por el Instituto Nacional Indigenista.

La cronología se vuelve confusa pues, en la citada entrevista con Poniatowska, Michel afirma que, poco después de este fatal incidente, se casa con Pablo Rieder, de quien se separará poco tiempo después. De ser cierta esta fecha, Concha tendría menos de 19 años, si tomamos en cuenta que dice haberse embarazado a los 16 y que Yolia murió al año cinco meses. Rieder, de nacionalidad austriaca, era 24 años mayor que ella; lo recuerda como “un hombre bueno con quien no pudo vivir porque: ‘se enamoró de mí como una enfermedad, cada cosa que yo hacía tenía que consultarle y eso ya no me gustó’”.⁸

Godofredo, el hijo que acompañará a Concha durante su segunda incursión en Estados Unidos y durante su estancia en la URSS, es resultado del matrimonio con Pablo Rieder. Tras la separación, a los 22 años, Michel escribe su primera novela; según cuenta a su entrevistadora, el título se lo roba Emilio *El Indio* Fernández cuando ambos se encuentran en la Secretaría de Educación, lugar al que ella acude para registrar su obra.⁹ De ser correctas las fechas que la escritora da a Poniatowska, y de haber nacido en 1899, estamos hablando de 1921. Concha tendría

8 Poniatowska, “Concha Michel abandonó...”, 4.

9 La veracidad de la anécdota es poco probable ya que Fernández empezó su carrera filmica como actor en Hollywood en los años veinte, y no escribió ni dirigió películas en México hasta los treinta (como escritor) y cuarenta (director). El uso de un título registrado por Michel habría sido, en el caso, posterior.

entonces que haber regresado a Guadalajara, con su pequeño hijo Godofredo Rieder Michel, para retomar sus estudios musicales y presentarse al concurso que le permitió recibir la beca otorgada por el gobernador Zuno.

El hecho es que, en 1922, se encuentra ya en la capital del país. Manuel Maples Arce, el poeta fundador del estridentismo, la recuerda como asidua visitante del edificio donde viven Germán y Lola Cueto, Lupe Marín y Diego Rivera:

¡Mixcalco 12! Esta era la dirección de Germán Cueto y Lolita. También eran las señas de Diego Rivera y Lupe Marín. Más adentro, en la privada, vivía el escultor Ignacio Asúnsolo, y pared medianera, Ramón Alva de la Canal, toda gente singular y de capacidad artística. El padre de Ramón, hecho extraordinario, era el único que conocía el secreto de los aparatos astronómicos del observatorio de Tacubaya. El barrio era todo lo popular que Diego podía haber deseado, y hasta allá llegaba el escándalo cuando los estudiantes se alborotaban, lo que motivó que alguna vez yo los increpara, recordando que mientras los griegos se coronaban de laurel en los jardines de la Academia, ellos se coronaban de ladrillos en las azoteas de aquel México de cúpulas, portadas barrocas y plazuelas bullangueras.

La casa de los Cueto estaba siempre abierta a la amistad [...] ¹⁰ En ocasiones, la llegada de Concha Michel con su guitarra transformaba el taller en tertulia, a la que se asociaban los pintores Francisco Díaz de León y Gabriel González Ledesma para cantar canciones y corridos seleccionados por Concha, entre lo más fino y lo más hondo que ha dado el alma de nuestro pueblo. ¹¹

10 El fragmento aquí omitido habla sobre Lola y Germán Cueto en particular, y por lo tanto está citado en el texto de Elissa Rashkin sobre Lola Cueto incluido en este libro (véase “El México de Lola Cueto”).

11 Manuel Maples Arce, *Soberana juventud*, 133-134. Cabe aclarar que, en este apartado de su libro, Maples Arce mezcla sus recuerdos de 1922 con otros que acontecieron después, cuando la familia Cueto regresó de una estancia en Europa y su casa se convirtió en centro de actividad cultural y artística, a principios de la década de los treinta. Por ello no podemos tener certeza sobre la ubicación temporal de las activi-

La cita del autor de *Urbe*, uno de los más sobresalientes poemarios de la vanguardia mexicana, nos presenta una imagen de Michel muy distinta, tanto de la estudiante de música de concierto, como de la desprotegida joven engañada que debe afrontar el abandono del padre de su hija y la muerte prematura de la pequeña. Esta última imagen acercaría a la cantante a la experiencia de la mujer decimonónica que busca resguardarse en el anonimato de la capital después de ver perdida su honra.

La Concha Michel que describe Maples Arce es una folclorista que navega en el mismo barco de los grandes artistas del arte moderno de México, entre quienes se cuentan el principal muralista y dos de los más propositivos artistas visuales y de las artes escénicas. Bien sabemos sobre el interés de muchos músicos y algunos escritores de la vanguardia internacional (Federico García Lorca entre los más sobresalientes) por las expresiones del arte popular, principalmente de la música. Los *Poemas del cante jondo* de García Lorca son publicados en 1921 y, el libro más importante en esta vertiente, *Romancero gitano*, fue escrito entre 1924 y 1927; no quiero decir que Michel conociera de primera mano los poemas del *Cante jondo* o estuviera en contacto con el granadino, sino que estaba precisamente compartiendo con él y con otros muchos creadores el interés –quizá cabría hablar más, en este caso, de pasión– por la tradición popular que los creadores del siglo xx heredaron de los románticos.

Tal vez sea más probable que Concha Michel conociera las tendencias, en el mismo sentido, de varios compositores europeos: pienso en Dvorak y Smetana, sus antecesores, y en Bartok y Kodály, quienes, ya en el siglo xx, recogieran música tradicional en Europa Central, los Balcanes y Turquía, tarea que se vio interrumpida por el estallido de la Primera Guerra Mundial. Pienso también, ni más ni menos, en su contemporáneo Manuel de Falla, con quien García Lorca y otros artistas (entre quienes se cuentan Miguel Cerón, Ignacio Zuloaga y Hermenegildo Lanz) esta-

dades de Michel mencionadas en la cita textual, y lo más probable es que pertenecen a la segunda época descrita.

ban trabajando en un programa para rescatar el canto primitivo andaluz, uno de cuyos principales proyectos será el Concurso de Cante Jondo, realizado por primera vez en junio de 1924. Precisamente en 1922 Federico García Lorca dictó en su ciudad natal una memorable conferencia titulada *El cante jondo (Primitivo canto andaluz)*, que tuvo ecos tan cuantiosos como memorables tanto en la literatura como en la música española.

Volviendo a las actividades de nuestra protagonista, cabe resaltar que las vicisitudes de su vida de mujer: un embarazo extramarital, la muerte de su primera hija, su casamiento con un hombre mucho mayor que ella, el nacimiento de su segundo hijo, la separación del marido... no son obstáculo para que Michel se incorpore como miembro activo y propositivo a uno de los más importantes movimientos estéticos que ha tenido nuestro país, dentro del cual actuó, además, al unísono con las más innovadoras tendencias del arte.

Entre las diversas fuentes que nos proporcionan datos biográficos de Concha Michel, no he podido encontrar una guía que me permita dilucidar si su interés por y su compromiso con el folclore es anterior al político, o viceversa. El hecho es que, en el momento de su iniciación o, mejor dicho, de su incorporación al movimiento artístico emergido de la Revolución mexicana, ambos están íntimamente relacionados. Y esta impetuosa y valiente mujer, con su hijo a memes, se lanza a la aventura de recorrer una gran parte del territorio del país como una soldadera: solo que, en lugar de fusil, lleva una guitarra. En palabras de su amigo Alfredo Cardona Peña:

Se hizo guerrillera, anduvo de pueblo en pueblo –como aquellos juglares del romancero– cantando las canciones del corazón de su patria. Y los indígenas que tienen la sensibilidad de las hojas al viento; los músicos ciegos y patriarcales, con sus barbas y tamboriles; la soldadera de las escaramuzas amorosas y el robusto habitante de los campos, oyeron la voz de aquella muchacha mexicana, libre y cantarina como los ríos, que agi-

taba su caja de ritmos y contagiaba optimismo y frescura [...] No esas melodías del MEXICAN-CURIOS, vestidas de espantosos pavorreales muero de luz en la tarde, producidos en los ambientes disfrazados de París y tolerados por una metrópoli que le hace carantoñas al nuevo rico de todos los tiempos. No. Sino esas melodías terrenales, profundas, magnéticas, que salen del fondo de la raza, y que abrazan desde la preconquista hasta la revolución.¹²

La cantante de ópera se convierte no en cantadora de ferias y palenques, sino en una especie de música trashumante que va de pueblo en pueblo, sin rumbo fijo, siguiendo el eco de otras voces y buscando foros para la propia. Como podemos ver en la lectura de una novela casi desconocida hasta ahora, pero publicada en 1926: *La resurrección de los ídolos* de José Juan Tablada –escritor conocido más por sus versos que por su prosa, introductor del *hai-kai* o haikú a la lírica mexicana y autor de los primeros poemas ideográficos en nuestra tradición poética–, la cantadora era un personaje típico entre los que creaban, transmitían y conservaban la música popular de nuestro país, seguramente surgida durante el siglo XIX, y que permanecía vigente en las primeras décadas del XX, precisamente durante los años en los que la Michel asume este papel.

La resurrección de los ídolos, amén de poseer rasgos autobiográficos y de contener muchos de los diversos y variados intereses de su autor (la teosofía, la gastronomía autóctona, la arqueología y, en general, el pasado prehispánico, su supervivencia y recuperación en los inicios del siglo XX: las artes visuales, los motivos y formas del arte popular) tiene como protagonista femenina precisamente a una cantadora: Paz Vallejo, cantadora de plazas de gallos. La representación que de este personaje femenino construye Tablada en las páginas de su novela nos permite aquilatar la importancia que en su momento tuvo en la fiesta popular mexicana y, también, conocer su lugar dentro de la sociedad, en una

12 Cardona Peña, “Concha Michel”, 5.

época en la que el resguardo doméstico seguía siendo el único lugar para la mujer “decente”:

—Sí, es la misma de quien hablé a usted [...] No la conoce usted, ¿es claro! Usted no va a la plaza de gallos ni al Tívoli, ni ha ido usted a las carpas de la Plaza... donde se juega, y, sobre todo, esa de quien se trata no está aquí sino por accidente. Es ave de paso aquí, en todas partes, en la vida, en el Amor, pasa por todas partes cantando y riendo, como un río que arrastra flores.¹³

A través de las páginas de la novela podemos darnos una idea cabal de quién y cómo era una “cantadora”:

Penetraron las muchachas al cuarto lleno de violentos perfumes, mal iluminado por un solo foco eléctrico sobre un tocador al fondo. Los baúles abiertos dejaban ver la íntima ropa calada y llena de listones; los zapatos de alto tacón; las sayas bordadas de lentejuelas, los fluidos rebozos y el ancho sombrero varonil con que en el baile popular las “chinas” suelen tocarse... Una guitarra incrustada toda de nácar se irisaba bajo la luz, sobre el tocador. De todos los objetos diseminados en el cuarto aquel parecía concentrar la vida como un espejo cóncavo la luz dispersa. La guitarra tenía algo que se antojaba personalidad: aún muda su estructura era una armonía. En las naturalezas muertas de Picasso y Diego Rivera parece una odalisca hecha pedazos entre escombros de harem. Ánforas y guitarras se parecen a la mujer no solo por la forma plástica, sino por la virtud de lo que contienen, amor, perfumes, vino o música [...] Así, aquella guitarra que en el extremo del astil, entre las clavijas, desflecaba como una cabellera, un haz de listones... toda ella parecía una escultura mujeril de Arkinpenko.¹⁴

13 José Juan Tablada, *La resurrección de los ídolos*, 75.

14 *Idem*.

[...]

Para Paz la cantadora no existía pacto de amor que fuera real si no llevaba el sello carnal... Las relaciones carnales podían existir sin amor; pero no el amor sin ellas. “Sin ellas –solía decir–, el amor sería como ir a una fonda, leer el menú y levantarse sin probar bocado”.¹⁵

[...]

—Señora... todo lo que canto no es solo género chico, sino ínfimo. No soy cantatriz, sino cantadora, muy popular, muy mexicana... para los peladitos. Tengo miedo de que lo que canto le parezca vulgar, tal vez grosero.¹⁶

Así también la Concha Michel anciana, entrevistada por Poniatowska en 1977, se afana y enorgullece en repetir que era una mujer valiente, dispuesta a romper estereotipos y, a su manera, el aparato estatal burgués. Aunque no era este el interés que la hacía asumir el papel desprestigiado de la cantadora, sino uno distinto y doble: registrar (como lo habían hecho y lo estaban haciendo algunos músicos notables en el continente europeo, según hemos apuntado) la mayor cantidad posible de canciones populares; conocer y convivir con el pueblo que las conservaba y reproducía y, aprovechando el viaje, sembrar en ellos la semilla de la rebeldía.

Concha Michel se ha ido a los campos sin más compañía que su guitarra. Sin pensar en dónde comerá mañana, sin “itacate” y sin más se ha sentado en la primera piedra de cualquier pueblo y sin más se ha puesto a cantar. Poco a poco se han acercado familias enteras y la han rodeado. Muchas la escuchan, otras le preguntan: “¿Y no se sabe usted El venadito?” Claro que Concha se sabe “El venadito” y “La barca de oro” y “El gavián” y “Arenita de oro”, “Paloma azul” y “Cenizas de una hoguera”, pero les canta “La huelga” y “Lo que digo lo sostengo” y “Los agraristas”, “Las torres de

15 Tablada, *La resurrección...*, 97.

16 *Ibid.*, 153.

Puebla” y “El gran Morelos”¹⁷ y al terminar le extiende la guitarra a uno y a otro: “A ver usted que tiene cara de que se las sabe de todas todas, échese aquel corrido que dice...” Y siempre hay alguno que se eche una canción, y otra señora que se atreva también y un jovencito que le pre-

-
- 17 Todos estos títulos se corresponden con canciones compuestas por la propia Concha Michel; sin duda la más famosa y la más cantada en su momento fue el son “Los agraristas”:

Que los agraristas somos
una punta de ladrones
porque no queremos ser
los bueyes de los patrones.

Ay compañero, se me figura
que lo que tienen es puro miedo...

Que no sean tan habladores
esos presumidos amos,
que se cuiden un poquito
que sus trapos les sacamos.

Ay compañero, se me figura
que lo que tienen es puro miedo...

Pero dime compañero:
la tierra, ¿quién se las dio?
Que los ladrones son ellos
eso es lo que digo yo.

Ay compañero, se me figura
que lo que tienen es puro miedo...

La verdad es una cosa
y tengo mucha razón:
Ladrón que roba a ladrón
tiene un siglo de perdón.

Ay compañero, se me figura
Que lo que tienen es puro miedo...

Que los ricos y Gobiernos
se pongan a trabajar,
las monjas y padrecitos
que se vengan a ayudar.

Escuchen todos una verdad
Que no queremos, ¡a los bribones dar de tragar! (Michel, *Corridos revolucionarios*, 4)

gunte: ¿Y no se sabe “Maldita pasión”? Y después del concierto no falta quien le deje a un ladito, así como quien no quiere la cosa dos blanquillos, un jarrito de atole, uno de café, un montón de tortillas, una olla de frijoles, o de plano, un campesino que le ofrezca: “Véngase usted a esta su humilde casa pa’ seguirle. Y Concha Michel no se hace del rogar, a eso viajó, a eso fue, a estar con los pobres de la tierra, a cantarles y hacerlos cantar. Y cuando Concha se despide los campesinos le lloran. En el pueblo siguiente sucede lo mismo. Concha se queda dos y hasta tres días. Hay pueblos en los que se quedaría toda la vida, pero no puede porque debe seguir recogiendo canciones, además de las cuarenta que ha compuesto. Ha visitado las Ferias de San Marcos y Huejotzingo, está pendiente de la fiesta tradicional de tal o cual pueblo y allá va desde la víspera para recoger sones y costumbres. Siempre se le ve con su guitarra entre la muchedumbre.¹⁸

La labor de investigación participante tuvo en poco tiempo un apoyo institucional que le otorgó a Michel, además de la tranquilidad de un salario, el reconocimiento a su labor de búsqueda y rescate. En 1926, José Manuel Puig Casauranc, entonces secretario de Educación Pública, al conocer su trabajo y después de tener en sus manos sus libretas con las letras de las canciones y su papel pautado con la música, la contrata para que se ocupe de recoger ejemplos de música folclórica, tarea que realiza sobre todo en su estado natal.

Durante sus años de trabajo de campo, Michel recogió más de 7 000 canciones de diversos géneros: sones, corridos, canciones, etc.; muchas de ellas en las lenguas de los pueblos originarios de México, en su momento consideradas como “dialectos”. Conocedora profunda del lenguaje musical y de su código, la musicóloga transcribe, con precisión, música y letra de cada uno.

18 Elena Poniatowska, “Con su guitarra por compañía...”, 8.

Solo firmó dos volúmenes: *Corridos revolucionarios*, publicado en 1938, sin pie de imprenta, y *Cantos indígenas de México*, que reúne cantos en 11 lenguas originarias, publicado en 1951 por el Instituto Nacional Indigenista como el número uno de la colección Cantos Indígenas de México, y en el que ella aparece como “coleccionadora”, al lado de Alfredo Zalce, quien realizó unos grabados para ilustrar el volumen. Este último libro incluye además fotografías del cineasta ruso Sergei Eisenstein, a quien no se le otorga crédito en la portada. Miles de canciones, sones, cantos, corridos, alabados y otros géneros de canciones tradicionales permanecen inéditos en los archivos familiares e institucionales, o bien se han perdido.

No se sabe con exactitud en qué condiciones y por qué razones Michel cedió gran parte de su trabajo para ser publicado en *Mexican Folkways*, revista capitalina bilingüe dirigida por Frances Toor e ilustrada, en esa ocasión, por Carlos Mérida y Miguel Covarrubias. Toor reconocía y agradecía todo lo que su publicación debía a Michel, pero esta última afirma en su entrevista con Poniatowska que Puig Casauranc le “ordenó que le entregara el material que yo iba recogiendo”.¹⁹ Años después, algunas de las canciones recogidas por Vicente T. Mendoza en su libro *La canción mexicana. Ensayo de clasificación y antología*, incluyen la referencia a Michel como recopiladora; en ocasiones, con la mención de que fueron tomadas del volumen de Toor y, en otras, de que fungió como informante directa. Por esos años, Michel prefería cantar a publicar, y no solamente lo hacía en las ferias o los ranchos, sino también en foros

19 *Mexican Folkways* se publicó desde 1925 hasta 1937. De acuerdo con Margarito Sandoval Pérez en *Arte y folklore en Mexican Folkways*, en los primeros años de la revista su base económica provenía de la publicidad y venta de ejemplares, pero más adelante fue subvencionada por los secretarios de Educación Pública: primero con Manuel Gamio en la subsecretaría y luego con la intervención de José Manuel Puig Casauranc y Moisés Sáenz, por lo cual los números subsecuentes fueron distribuidos de manera gratuita (31-32). Sandoval Pérez da escasa atención a las colaboraciones de Michel en la revista, citando solamente un texto sobre pastorelas publicado en el número de enero-marzo de 1932; pero nota la importancia del corrido y la canción popular en ella (65-69), por lo tanto, da a pensar que no todas las aportaciones que hizo Michel en este tema iban con su firma.

de la ciudad de México. Precisamente por esa época es que comienza a vestirse de tehuana, indumentaria que no abandonará hasta su muerte.

Cada vez más comprometida con la música y con la política, y frecuentando los grupos de artistas e intelectuales vinculados con el Partido Comunista, se afilia a la LEAR (Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios), fundada en nuestro país en el año de 1933 como la sección mexicana, según designación propia, de la Unión Internacional de Escritores y Artistas Revolucionarios, la cual se había creado tres años atrás en la URSS. La gran mayoría de los miembros de la LEAR era comunista; entre sus miembros principales estaban el artista plástico Leopoldo Méndez (en cuya casa empezaron a sesionar), el compositor Silvestre Revueltas y los escritores José Mancisidor y Juan de la Cabada, quienes fueron sus presidentes, además de muchos otros, entre los que se contaban Pablo O'Higgins, Luis Arenal, Xavier Guerrero, Ermilo Abreu Gómez, Alfredo Zalce, Fernando Gamboa, Juan Soriano y Santos Balmori. La Liga contaba, además, entre sus afiliadas, con varias mujeres: María Izquierdo, Edith Kaplan, Amelia Vázquez Gómez, Aurelia Guevara, María Josefa Vidaurreta y la propia Concha Michel.

Este dato nos indica que, para esta fecha, Concha está afiliada al Partido Comunista Mexicano, o por lo menos se encuentra muy cercano a este; sin embargo, su filiación, su militancia política y su cada vez mayor interés por viajar a la Unión Soviética no la alejan de su pasión musical. En la larga entrevista con Elena Poniatowska, cuenta cómo, en uno de los varios conciertos que dio en el anfiteatro Bolívar, uno de los espectadores, de origen norteamericano, le aconseja viajar a Estados Unidos para ganar dinero con su arte:

En esa época me metí a la LEAR, el Movimiento de Escritores y Artistas Revolucionarios, mejor dicho la Liga, y fui a muchos mítines, manifestaciones, y allí oí que Rusia era el paraíso de los obreros, que allá estaban salvando la vida de todas las plagas y decidí irme a ver si era cierto. Di una serie de conciertos en el Anfiteatro Bolívar y canté con mi hijo Godo

y allí me vio un gringo rico y me dijo: “Yo le regalo dos pasajes para que vaya a Estados Unidos con su hijo, canta usted maravillosamente”. Se entusiasmó muchísimo: “Cuando quiera ir a Estados Unidos a ganarse algún dinero yo estoy a sus órdenes”. Poco tiempo después mandó el importe de un boleto para mí y medio para mi hijo Godo. El gringo se llamaba Jackson Phillips, muy buen hombre, magnífico hombre, y después de comprar los boletos no me quedaron sino 17 dólares y con esos me fui, con Godo, con mi guitarra, ropa y algunas joyas tehuanas. Iba yo bien vestida porque llevé mis vestidos de Tehuantepec, mis vestidos de charra: de China Poblana no porque no me gusta nada ese traje porque es falso, con esas aguilotas y esas porquerías que le bordan, una cosa horrible el vestido de China Poblana, en lugar de ese vestido horroroso tenía yo una falda roja plisada, una blusa finamente bordada, espléndida, bueno llevé por lo menos unos ocho trajes variados y he llegado a tener treinta de huasteca potosina, de huasteca hidalguense, puros trajes auténticos, no imitaciones. En Estados Unidos tuve oportunidades magníficas, canté en las universidades, en la Escuela de Ciencias Sociales de Nueva York, di conciertos en el John Reed Club y de pronto me invitaron para cantarle al viejito Rockefeller y entonces me dijeron que ya se conducía como una criatura y que como cuando cantaba yo con mi hijo se oía muy bonito, muy tierno –la voz de la madre con la del hijo– seguramente le gustaría al viejito y puse canciones para niños como “El tecolote”, y nos paramos en esa casa grandísima y allí estaba como momia el viejito.²⁰

Michel continúa su narración informando que recibió muy buena paga de la familia del millonario y que, además, la recomendaron para que la contratara el Museo de Arte Moderno de Nueva York para ilustrar con sus cantos en lenguas indígenas unas conferencias sobre cultura precolombina. Con este dinero Concha Michel pudo cumplir su sueño de viajar a la URSS. Pero antes de irse visitó varias ciudades estadounidenses,

20 Poniatowska, “Con su guitarra...”, 8.

cantando “canciones sobre problemas sociales”²¹ y haciéndose famosa por componerle una canción a la madre de Tom Mooney, líder obrero y activista político californiano, miembro del Socialist Party of America, quien fuera injustamente acusado de un bombazo en San Francisco, en 1916, y condenado a morir en la silla eléctrica. Cuando Michel estuvo en Estados Unidos, Mooney purgaba condena; finalmente se le perdonó y liberó tras veintidós años de cárcel. La canción fue traducida al inglés y ampliamente difundida entre los grupos obreros.

Acompañada de su hijo, en 1933, Michel cumple su deseo de conocer la URSS. Durante su estancia en el país de sus sueños, se interesa sobre todo por conocer la situación de las mujeres. En la ya citada entrevista con Poniatowska dice haber conversado sobre feminismo con Clara Zetkin, Nadia Krúpskaya y Alejandra Kollontai, “a quien ya había conocido en México pues fue embajadora de Rusia en nuestro país”.²² Como era de esperarse, también allí se dedicó a viajar y a cantar en las organizaciones obreras. El partido la nombró miembro de la BOKS (Sociedad de Relaciones Culturales), así como a dar charlas sobre el problema proletario en México; pero tal vez lo más importante de este viaje fue que constató que “la mujer rusa estaba tan amolada como la mexicana comunista, cosa que les dije les gustara o no”.²³

Seguramente Michel regresó de la URSS refrendando su compromiso feminista: como siempre, más en la práctica que en la teoría. Según sabemos por el libro *Revolutionary Women in Postrevolutionary Mexico* (Mujeres revolucionarias en el México posrevolucionario) de la investigadora Jocelyn Olcott, Michel regresó a México en el mismo año de 1933, con mucho entusiasmo por colaborar en la lucha proletaria, muy cerca de Hernán Laborde, secretario general del Partido Comunista Mexicano, quien años después se convertiría en su compañero de vida, hasta la muerte de este en 1955.

21 *Ibidem*.

22 Poniatowska, *ibid.*, 8.

23 *Ibidem*.

Gracias a sus antecedentes como empleada en la Secretaría de Educación Pública durante el periodo de Puig Casauranc, se integró como “organizador rural” en el Programa de Misiones Culturales en La Huerta, población del estado de Michoacán.

En un reporte de marzo de 1934, Michel describe sus intenciones de asesorar a las mujeres para que pudieran exigir parcelas de cultivo sin depender de sus esposos o padres. Michel consideraba que, justamente allí donde las subvenciones estatales para el cultivo de tierras se habían retrasado, la idea de utilizar parcelas cultivadas colectivamente por las mujeres podría ayudar para sacar adelante a sus familias.

[...]

Se concentró en sacar a las campesinas de los conflictos en los que se veían envueltas, conflictos presentes por todas partes en Michoacán, buscando que pudieran mejorar su calidad de vida “sin tener que depender para ello de sus esposos, padres, o incluso de sus hermanos”. Asimismo, Michel pugnaba por una política revolucionaria que tuviera un lugar preponderante entre los movimientos femeninos: el reparto de la tierra destinada al cultivo colectivo por parte de las mujeres. Una vez que dio a conocer y que explicó tales propuestas en Undameo, una población con cerca de 2 000 habitantes en las afueras de Morelia, Michel pudo observar un progreso entre los hombres que se adhirieron a sus ideas: estaban dispuestos a abandonar sus prejuicios. La participación de los hombres se volvió fundamental en el proceso de organización de las mujeres, y Michel, aunque impulsaba la organización femenina independiente, comprendió la importancia de tener el consenso e incluso el apoyo de los patriarcas de la comunidad. “En todas las comunidades que he visitado –apunta Michel–, procuré intensificar (de acuerdo con los expertos en agronomía y tomando en cuenta el movimiento de las mujeres) la lucha por la tierra como base económica para las familias del campo”. Michel, como muchas otras mujeres activistas de su época, utilizó la experiencia organizativa aprendida en el Partido Comunista y utilizó la infraestruc-

tura de la SEP para conseguir objetivos solo tangencialmente relacionados con los propios de la secretaría. Mientras floreció el proyecto nacional cardenista, la SEP se convirtió en un semillero de mujeres activistas.²⁴

En 1934, según sabemos por Beth Miller, Michel publicó un folleto titulado “Marxistas y ‘marxistas’” en el que critica duramente las posturas de los miembros del partido en relación con la mujer y su situación dentro del mismo.²⁵ Era evidente que ella no podía permanecer en el PCM ya que, en contraposición con la mayoría de sus miembros, pugnaba por tomar en cuenta la diferencia sexual, reivindicando espacios propios para la mujer, al mismo tiempo que defendía la idea de la complementariedad de los géneros. Las pugnas entre sus ideas y sus reivindicaciones fueron creciendo hasta que, al amenazar con hacer públicas sus ideas, fue definitivamente expulsada del partido.²⁶

En 1936 publicó un nuevo folleto, esta vez titulado “Casa escuela de la mujer trabajadora”, en el que desarrolla su proyecto de ligar los fines del comunismo y las reivindicaciones feministas. Ese mismo año la encontramos en plena acción, liderando a unas 250 mujeres, entre las que se contaban campesinas, obreras y maestras, para apoderarse de la Hacienda de Santa Bárbara. Refiriéndose a este importante episodio, escribe Olcott al inicio de su libro:

A finales de enero de 1936, alrededor de 250 mujeres campesinas acompañadas de sus hijos invadieron la Hacienda de Santa Bárbara, propiedad de Plutarco Elías Calles, expresidente de México y líder político. Lideradas por Concha Michel, activista y militante del Partido Comunista de México, las campesinas buscaban que la propiedad de Calles se convirtiera en una escuela para mujeres especializada en formación política,

24 Jocelyn Olcott, *Revolutionary Women in Postrevolutionary Mexico*, 93-94 (traducción mía).

25 Beth Miller, “Concha Michel: revolucionaria mexicana”, 21-25.

26 Olcott, *Revolutionary Women...*, 57-58.

petición totalmente relacionada con las promesas de la revolución de 1910-1917. Inmediatamente, las campesinas tuvieron que enfrentarse a las “guardias blancas” de Calles, un grupo militar especializado en contrainsurgencia. Michel exhortaba y tranquilizaba a sus compañeras de lucha argumentando que sería “políticamente desventajoso” para Calles masacrar abiertamente a un grupo de mujeres y niños.²⁷

La participación de Michel como cabeza de un movimiento revolucionario de reivindicación femenina es tal vez uno de los acontecimientos más sorprendentes de su biografía. Alejada por completo del estereotipo de mujer mexicana nacida en los últimos años del siglo XIX, ya hemos visto a Concha Michel huir de la escuela de monjas, estudiar música de concierto, tener una hija fruto de relaciones no maritales y trabajar de sirvienta; convertirse en cantadora y en folklorista; viajar con su hijo a Estados Unidos y a la URSS; colaborar en las misiones culturales... pero su papel protagónico como lideresa de un movimiento político-social, cuyas protagonistas pertenecen exclusivamente al sexo femenino y cuya finalidad es la de ganar espacios para uso exclusivo de las mujeres, la sitúa en un escenario completamente insólito.

Si su trayectoria la había llevado de rebeldía en rebeldía y de transgresión en transgresión, este último gesto la coloca en una posición distinta, paradójicamente: rebelde y constructiva. Es evidente que había vivido y aprendido muchas cosas desde distintas perspectivas y en ámbitos diversos. Para poder llegar a este escenario como sujeto, había tenido que dar un salto cualitativo de la transgresión a la construcción o, por lo menos, al intento de construcción de un nuevo modelo para la mujer en su país. Olcott hace, al final de su libro, un juicio que considero esencial para aquilatar el aporte de Concha Michel a la lucha feminista en México:

27 Olcott, *Revolutionary Women...*, 1.

Cuando, en 1936, Concha Michel invadió la Hacienda de Santa Bárbara, estaba haciéndole de hecho una crítica muy vigente a la relación entre el patriarcado y el capitalismo. Su controversial panfleto “Marxistas y ‘marxistas’”, de 1934, precipitó su expulsión del Partido Comunista, que, de acuerdo con ella, no ponía en entredicho el papel del capitalismo sobre la mujer más allá del ámbito del trabajo. Michel, así como otras muchas activistas, lucharon por poner los asuntos sobre la mujer –así como la “cuestión femenina”– en el centro de la discusión y el debate públicos. Después de todo, si el régimen transformaba las relaciones feudales vigentes en el campo de la agricultura, podría también hacer lo mismo por las arduas, desiguales, paternalistas y frecuentemente abusivas condiciones de la mujer en el trabajo doméstico. Esfuerzos como el de Concha Michel –que hicieron visible el papel de la mujer y de las comunidades– formaron el núcleo de la ciudadanía “revolucionaria” de la mujer, activismo al mismo tiempo de carácter cívico y revolucionario.²⁸

Mientras Alejandra Kollontai (a quien, como hemos visto, Michel afirmaba haber conocido en México cuando la soviética fungió como embajadora, así como durante su estancia en la URSS)²⁹ se dio por vencida frente al poder de Stalin y aceptó sus reglas, lo que implicaba renunciar a sus convicciones feministas, Concha Michel prefiere ser expulsada del partido a abandonar su lucha para cambiar las condiciones de sujeción y menosprecio en que vivían las mujeres en su país. Su participación directa en las filas femeninas y feministas de la izquierda revolucionaria no impidió que continuara cantando –la motivó, incluso, a componer y publicar sus canciones, en su mayoría de temas alusivos a sus intereses–. En 1938, como

28 Olcott, *Revolutionary Women...*, 244.

29 Dice en la ya citada entrevista con Poniatowska: “en Moscú me dieron un cuestionario de cómo estaban las condiciones de la mujer en la industria, las de la mujer en el campo, etcétera, y yo amplí las preguntas a ¿Cómo está la mujer en el Partido Comunista? ¿Cuáles son sus problemas? Y hablé sobre feminismo con Clara Zetkin, Alejandra Kollontai, a quien había yo conocido en México pues fue embajadora de Rusia en nuestro país” (“Concha Michel abandonó...”, 4).

hemos dicho, salió a la luz su volumen *Corridos revolucionarios*, el cual incluye varios corridos que toman su música de algún corrido de la tradición popular; así, el titulado “Lo que digo lo sostengo”, cuya partitura indica: “Corrido de procedencia popular. Letra de C. Michel”; otros, por el contrario, son de su total autoría, como “El niño proletario”, cuya partitura refiere: “original de Concha Michel”. Por estas y otras aportaciones, Olcott afirma que Michel era la autora del *soundtrack* de la izquierda mexicana de su momento.³⁰

Las canciones de Michel critican a los curas y a la moral pacata de los pueblos provincianos: al mismo tiempo que anuncian un cambio, resaltan el papel preponderante que en él han de tener las mujeres:

¡Ay curitas y arzobispos
ya les arde la zalea,
pues con la revolución
se pone la cosa fea.

Las mujeres ya no quieren
servirles de tapadera:
ellas están con el pueblo
y también les harán guerra.³¹

Pero no fue un corrido su canción más conocida y más interpretada, sino “Sol redondo y colorado”, que se convertiría en el himno de los comunistas mexicanos:

Sol redondo y colorado
como una rueda de cobre
de diario me estás mirando
de diario me miras pobre.

30 Jocelyn Olcott, “‘Take off that Streetwalker’s Dress’...”, 36.

31 Michel, *Corridos revolucionarios*, 10.

Me miras lazando un toro
luego arriarlo por atajo,
pero siempre me ves pobre
como todos los de abajo.

Sol que tú eres tan parejo
para repartir tu luz,
habrás de enseñarle al rico
a hacer lo mismo que tú.

No que el amo nos hambrea
y nos pega y nos maltrata,
mientras que los otros tienen
una minita de plata.³²

Sin embargo, el hecho de que, en otra de sus vertientes creativas, la de dramaturga, Michel utilice la estructura del corrido para componer una pieza teatral, nos confirma que, para ella, el corrido será una estructura fundamental para dar forma a sus impulsos creadores.

En 1931 Michel publicó un libro que tituló *Obras cortas de teatro revolucionario y popular*, en donde incluye “La Güera Chabela”, obra tomada del corrido del mismo nombre, cuya temática gira sobre la muerte de la Güera Chabela a manos de su novio Jesús Cadenas, por bailar y coquetear con Pancho, un galanteador de la muchacha. El corrido escrito por la misma autora en 1929 aparece publicado en la parte final del texto, aunque existen muchas versiones de origen desconocido.³³

32 *Ibidem.*

33 Olga Martha Peña Doria, “La dramaturgia femenina...”, 6.

Como nos informa Peña Doria, Michel no es la única dramaturga que utiliza el corrido como base para desarrollar una obra escénica, sino que en la misma época lo hacen María Luisa Ocampo e Isabel Villaseñor. El conflicto dramático de *La Güera Chabela* se desarrolla en una región del Bajío, y la autora indica que se interprete música de esa tierra, así como de Jalisco; de la misma forma, acota que los personajes vistan trajes de fiesta al estilo jalisciense para asistir al festejo del cumpleaños de La Güera. La pieza incluye en su texto notas musicales, así como la letra del corrido.

Además de estas características, que son significativas en la obra anterior de la creadora y activista, aparece casi de forma imperceptible en *La Güera Chabela* un elemento que más tarde derivará en la propuesta conceptual más importante de Concha Michel: la concepción de la mujer como diosa. Aunque, en esta primera aparición, solo se trata de utilizar dicho concepto en su forma más popular: el yo poético de una canción o de unos versos declara que la mujer a la que ama es una diosa.

Michel llevaba años reflexionando sobre el papel de la mujer en la revolución y en el mundo que surgiría después de ella, sin separar a este último del presente, en el que –incansable– componía, cantaba y militaba:

Ella llegó a plantearse el problema en términos que casi querían absorber la lucha de clases dentro de la lucha del movimiento de las mujeres. Según su teoría, la deformación de la sociedad en general, y no solo de la mujer, proviene del triunfo del patriarcado sobre el matriarcado y de la usurpación por parte de los hombres de las funciones de las mujeres [...] La desilusión de Concha Michel con el Partido Comunista Mexicano por su sexismo la llevó muchas veces a expresar su discrepancia por lo menos con la *praxis* si no con la teoría de sus compañeros. En su ensayo “Clara Zetkin, Juana G. Mendoza, Alejandra Kollontai” escribió: “El problema de la mujer no es solo de clase: con la clase trabajadora las mujeres tenemos causa común y causa diferente. La causa común es la de la mayoría de las mujeres que vivimos explotadas por los capitalistas, y la causa di-

ferente es la de la reconquista de nuestra autonomía en relación con la responsabilidad social que tenemos como madres, o como productoras de la especie humana”.³⁴

En los años sesenta, en compañía de Aurora Reyes (conocida como la “sobrina incómoda” de don Alfonso, y quien se había convertido en su amiga entrañable por la coincidencia en pensamiento y acción),³⁵ comienza a elaborar la que se convertiría en su más cara propuesta: la configuración de un femenino sagrado que cimentará, de manera contundente, sus ideas y reivindicaciones femeninas y feministas:

Michel desarrolla, pues, en los años setenta su teología de una Dios Madre y en los setenta se preocupa por un nuevo modelo de Dios para la humanidad, siendo quizá Dios el campo de batalla más apropiado para la lucha en estas dimensiones. En las palabras de Michel: “La imagen de Dios, no es ni el hombre del pasado ni la mujer de hoy sino la pareja”.³⁶

Precisamente en 1966 Michel publica su primer libro de poemas con el título de *Dios Nuestra Señora*, el cual dedica, entre otros, a Aurora Reyes y a Octavio Paz. A la primera, “por tu alta calidad literaria con la belleza y fuego que diste a este poema”; al segundo, “gran poeta y autor de la verdadera filosofía de la *Chingada* –madre burlada (véase su *Labyrintho de la soledad*)–, evocador de las raíces de la vida y uno de los que hablan por la mujer, quizás exasperado por su mudez”.³⁷

Michel no se atreve –como lo harán más tarde multiplicidad de psicólogas junguianas, historiadoras del arte y la cultura, y creadoras– a poner el sustantivo *dios* en femenino; sin embargo, su propuesta (como había sido la de la poeta coahuilense Enriqueta Ochoa en su libro *Las*

34 Miller, “Concha Michel...”, 24.

35 Véase en este volumen el texto de Karla Marrufo.

36 Miller, “Concha Michel...”, 24.

37 Michel, *Dios Nuestra Señora*, 5.

urgencias de un dios, publicado en 1950, en el que tampoco se marca el género femenino en el sustantivo) es la construcción o reconstrucción de una divinidad femenina. Reconstrucción y construcción que, por otro lado, y desde otra perspectiva, están también llevando a cabo algunos teólogos y teólogas protestantes en sus lecturas hermenéuticas de la Biblia, el mitólogo Robert Graves, autor de *La diosa blanca*, y la arqueomitóloga de origen lituano Marija Gimbutas, que estudió durante décadas a las diosas europeas del paleolítico y el neolítico.

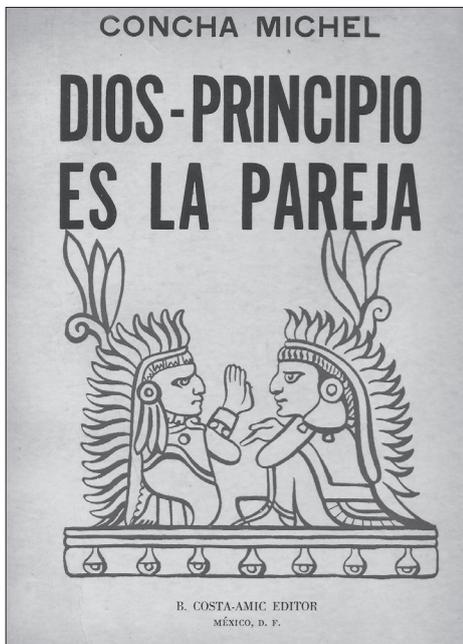
Ometeotl (dios-dual) es la forma y el nombre que Michel retoma de la cosmogonía del México antiguo y que le permite, en su presente, prestar atención a su preocupación más importante: dotar de validez al principio femenino y a la mujer de carne y hueso para liberarla de la “esclavitud milenaria”. Para dar forma a los versos de *Dios Nuestra Señora* Michel no solo recurre al metro que domina por su pertenencia a la poesía popular (el verso octosilábico propio del corrido, o el heptasílabo, que junto con el anterior es común también en la canción y el son), sino que utiliza versos de arte mayor propios de la vertiente culta de la poesía en lengua española: alejandrinos y endecasílabos.

Solo el amor recíproco,
 eje del equilibrio, dual del corazón inmenso
 que a impulso de la sangre
 palpita con el ritmo del que nace la música,
 hará posible la unitaria potencia del Principio Vital.³⁸

Dice en el canto tercero de este poema, en el que convoca a poetas de la tradición poética mexicana y universal junto a personajes importantes de la historia y la izquierda internacional.

En 1974 publicó su último libro: *Dios-principio es la pareja*, en el que reúne una obra en prosa titulada *Dos antagonismos fundamentales*

38 Michel, *Dios Nuestra Señora*, 13.



Concha Michel, *Dios-principio es la pareja*, México: Costa-Amic, 1974.

—que es, a su vez, la suma de diversos trabajos, escritos con anterioridad, donde aborda el tema del antagonismo de las clases sociales y de los géneros femenino y masculino, así como el del comunismo primitivo, además de incluir valoraciones propias sobre destacadas feministas del socialismo—. *Dios-principio es la pareja* contiene también una declaración de principios y un programa de acción, así como la reimpresión de *Dios Nuestra Señora* y una obra nueva titulada *Génesis*, la cual está compuesta tanto de poemas como de prosas de naturaleza diversa, todas ellas centradas en el tema por excelencia de la autora: la dualidad femenino-masculina que respeta las diferencias, valora la maternidad y defiende la igualdad.

La decisión de la autora de publicar, a los 79 años, sus tres obras anteriores en un solo volumen es prueba de su intención por darlas a conocer al público contemporáneo y por heredarle a la posteridad sus planteamientos: el legado de una mujer de acción que no se contentó

con romper moldes que le parecían estrechos y luchar contra las injusticias sociales y genéricas, sino que utilizó la canción y el poema como herramientas de expresión, convencimiento y esperanza.

BIBLIOGRAFÍA

- CARDONA, Patricia. "Concha Michel". *Fem* 10, núm. 45 (2006): 24-25.
- CARDONA PEÑA, Alfredo. "Concha Michel". *El Nacional*, 4 de enero de 1949, 5.
- "CONCHA MICHEL". *Enciclopedia de México*, tomo VI, 2757-58. México: Planeta, 2010.
- GARCÍA LORCA, Federico. *Canciones (1924)*. Ed. Mario Hernández. Madrid: Alianza, 1988.
- . *Poema del cante jondo (1921). Seguido de tres textos teóricos de Federico García Lorca y Manuel de Falla*. Ed. Mario Hernández. Madrid: Alianza, 1998.
- MAPLES ARCE, Manuel. *Soberana juventud. Memorias*. Xalapa: Universidad Veracruzana, 2010.
- MENDOZA, Vicente T. *Romance y corrido. Estudio comparativo del romance español y el corrido mexicano*. México: Imprenta Universitaria, 1939.
- . *La canción mexicana. Ensayo de clasificación y antología*. México: FCE, 1982.
- MICHEL, Concha. *Corridos revolucionarios*. México: DAP, 1938.
- . *Dios Nuestra Señora*. México: SEP, 1966.
- . *Dios-principio es la pareja*. México: Costa-Amic, 1974.
- MICHEL, Concha (comp.). *Cantos indígenas de México*. Pról. Alfonso Pruneda. Grabados de Alfredo Zalce. México: INI, 1951.
- MILLER, Beth. "Concha Michel: revolucionaria mexicana". *La Palabra y el Hombre* 50 (1984): 21-25.
- OLCOTT, Jocelyn. *Revolutionary Women in Postrevolutionary Mexico*. Durham/Londres: Duke University Press, 2005.

- _____. “‘Take off that Streetwalker’s Dress’: Concha Michel and the Cultural Politics of Gender in Postrevolutionary Mexico”. *Journal of Women’s History* 21, núm. 3 (2009): 36-59. <http://fds.duke.edu/db/attachment/1196>.
- PEÑA DORIA, Olga Martha. “La dramaturgia femenina y el corrido mexicano teatralizado”. *Sincronía* 3 (2002): s/p.
- PONIATOWSKA, Elena. “Concha Michel abandonó los escenarios elitistas y se refugió en el folclore”. Entrevista con Concha Michel. *Novedades*, 14 de agosto de 1977, 1, 4.
- _____. “Con su guitarra por compañía recorrió más de medio mundo”. Entrevista con Concha Michel. *Novedades*, 15 de agosto de 1977, 1, 8.
- _____. “La Michel, una figura clave de la cultura”. Entrevista con Concha Michel. *Novedades*, 16 de agosto de 1977, 1, 15.
- _____. “Concha Michel aún conserva gran vitalidad, como cuando se enfrentó a Elías Calles”. Entrevista con Concha Michel. *Novedades*, 17 de agosto de 1977, 14.
- SÁNCHEZ REBOLLEDO, Aurora. “Concha Michel”. En Aurora M. Ocampo, *Diccionario de Escritores mexicanos siglo xx. Desde las generaciones del Ateneo y novelistas de la revolución hasta nuestros días*, tomo V, 305-306. México: Instituto de Investigaciones Filológicas, Centro de Estudios Literarios, UNAM, 2000.
- SANDOVAL PÉREZ, Margarito. *Arte y folclore en Mexican Folkways*. México: UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1998.
- TABLADA, José Juan. *Obras vii. La resurrección de los ídolos. Novela americana inédita...* Pról. y notas José Eduardo Serrato Córdova. México: UNAM, 2003.

LOS ROSTROS DE LA DIOSA. APROXIMACIÓN A LA POÉTICA DE AURORA REYES

KARLA MARRUFO

Tu mano, Madre,
protección y dádiva
sobre los hombros vencidos
la espina rota
el corazón vacío
¿qué otra brújula si no?
¿qué otro sextante?

ESTHER SELIGSON

AL PENSAR EN LAS SOCIEDADES ARCAICAS y en la cosmovisión desde la cual estuvieron organizadas, la figura de la Diosa Madre acude de inmediato. Representante por excelencia de la Tierra, la fertilidad, los ciclos de la naturaleza y, en general, de todos aquellos elementos y procesos que regían la vida de los hombres, su imagen llegó a ocupar el sitio de mayor veneración entre los dioses. En Mesoamérica, al igual que en otras sociedades antiguas donde la Diosa se erigió como el símbolo más distintivo de las fuerzas encargadas de perpetuar la vida en el universo, el culto a su imagen se vio desplazado por dioses masculinos identificados con la fuerza, las artes bélicas y el poder, aspectos exaltados a partir del surgimiento y proliferación de pueblos eminentemente guerreros.¹ A pesar de esta sustitución, el poder simbólico de la Diosa prevaleció en

1 En el primer capítulo de *Imágenes de la patria*, titulado “La diosa madre y los orígenes de la patria”, Enrique Florescano describe cómo se van dando estos desplazamientos de las representaciones simbólicas de la Diosa conforme los pueblos van modificando sus actividades de sobrevivencia y sus formas de organización social, 17-48.

los ritos y celebraciones consagrados a la Tierra, la fertilidad, la regeneración de la vida y, desde luego, en los mitos creacionales y en la configuración misma de la religiosidad inherente al carácter de los pueblos mesoamericanos. Como apunta Enrique Florescano:

cuando las tribus aprendieron a cultivar las primeras plantas y fundaron ciudades, la diosa madre fue derrocada por el dios guerrero que se vistió con los resplandores del sol y ocupó el centro del panteón religioso. En los templos edificados en el corazón de la ciudad el lugar más santo se destinó al dios sol [...] La construcción de estos espacios en el corazón de la ciudad, al lado del palacio del soberano, transformó el territorio natural en un ámbito sagrado, circunvalado por el aura del poder y lo sobrenatural.²

La importancia de la tierra para estas sociedades fue fundamental, pues no solo era el elemento indispensable para el cultivo de alimentos, sino un bien preciado, regido por derechos de propiedad y pertenencia, determinante de una identidad y, sobre todo, investido del poder protector de los dioses. “La madre tierra se convirtió en la Patria, el territorio de la comunidad heredado de los padres fundadores”.³

Esta noción de Patria, derivada del culto a la tierra y a la Diosa Madre, habría de manifestarse bajo diversos aspectos y con distintos poderes en las advocaciones del panteón azteca. Figuras como Tlaltecuhтли, Chalchiutlicue, Chicomecóatl, entre otras, representaron las facetas de una deidad que en sus orígenes había sido omnipotente, la madre universal generosa y generadora de todo lo que vive.

Una nueva suplantación de la Diosa tendrá lugar durante la Colonia. La imposición del catolicismo con sus imágenes de santos y símbolos, lo mismo que las múltiples alegorías de la América realizadas desde

2 Florescano, *Imágenes de la patria*, 31.

3 *Idem*.

una visión europea del “Nuevo Mundo”, vinieron a sepultar el politeísmo prehispánico.⁴ Sin embargo, y después de tres siglos de Colonia y uno más de vida independiente, tales expresiones de la divinidad habrían de resurgir en el contexto de estabilización posterior a la Revolución mexicana. Los ideales postulados desde la lucha armada dieron lugar a una nueva concepción de patria e identidad mexicanas basada en la incorporación de ese pasado prehispánico glorioso, pero también idealizado. Es en este momento histórico, clave para el país, donde me interesa ubicar a una escritora que, inmersa en esta efervescencia cultural, retoma ese carácter prístino de la Diosa Madre para articular una propuesta poética genuina y enraizada en la cosmovisión arcaica del ser: Aurora Reyes (1908-1985).

HABLAR DE AURORA REYES...

Hablar de Aurora Reyes implica entrar en contacto con las primeras décadas del siglo xx, un momento agitado por las secuelas de la lucha armada y la implementación de un nuevo orden de Estado. Implica asimismo reconocer su participación en diversos ámbitos de la cultura mexicana, como el Partido Comunista, la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR), el apogeo del muralismo y la labor de los grupos sindicalistas en pro de los derechos de las mujeres; aunque también su ausencia dentro del canon de la poesía mexicana del siglo xx. Aurora Reyes fue parte de una de las familias más renombradas de la vida política y literaria del país. Nieta del general Bernardo Reyes y sobrina de Alfonso, vivió de cerca los estragos de la revolución, guardando una clara conciencia de los ideales de la guerra, pero también de su historia y de su país, lo cual se evidencia en su ejercicio como pintora, docente, sindicalista y poeta.⁵

4 Véase el capítulo 2 de *Imágenes de la patria*, titulado “Alegoría de la patria en el Virreinato”, 51-98.

5 Véanse estos y otros datos biográficos de la autora en “Aurora Reyes poetisa, ‘corazón florido’” de Roberto López Moreno incluido en *La sangre dividida*, 5-14.

Estos vínculos con el contexto revolucionario se remontan a episodios muy específicos de la infancia de Aurora, así como al destino de la familia a partir del inicio de la Decena Trágica en 1913, cuando el general Bernardo Reyes es asesinado y la familia Reyes se ve amenazada por las tropas antihuertistas, dirigidas por Francisco Villa en Chihuahua. En marzo del mismo año, Venustiano Carranza proclama el Plan de Guadalupe que desconoce al gobierno de Huerta y se organiza el ejército constitucionalista (Meyer, 786). A un mes de su declaración, dicho plan es reconocido en Coahuila, Sonora y Chihuahua, y la persecución a la familia Reyes no se hace esperar: León Reyes (hijo de Bernardo y hermano de Alfonso), su esposa Luisa Flores y la hija de ambos, Aurora, se ven obligados a mudarse de Hidalgo del Parral a la Ciudad de México.

Aurora Reyes pasará los siguientes años de su infancia en una capital del país políticamente inestable debido a los cambios de gobierno y a las luchas intestinas por el poder.⁶ Pero, de manera paralela, también se dará un desarrollo en las instituciones artísticas y educativas adheridas al proyecto de Estado iniciado desde la lucha armada maderista y que convenía en intereses con la ideología nacionalista revolucionaria. Desde 1913, la Academia Nacional de Bellas Artes (ANBA), antes Escuela Nacional de Bellas Artes (ENBA), había creado la primera Escuela al Aire Libre (EAL), cuyas actividades, interrumpidas por la guerra

6 Hacia finales de 1913 las fuerzas de Zapata, Villa, Obregón y Carranza se concentran en derrocar al régimen huertista y lo logran al año siguiente. Huerta sale del país, Francisco S. Carvajal es destituido y Carranza asciende al poder. Durante tres años (1917-1920), Carranza impulsa un proceso de institucionalización en el que intentó incorporar a los sectores populares obrero y campesino, pero de una manera subordinada, es decir, sin otorgarles ningún tipo de poder. En 1920 es asesinado y Álvaro Obregón ocupa la silla presidencial (1920-1924); Adolfo de la Huerta, entonces secretario de Hacienda, se levanta sin éxito contra el obregonismo, y posteriormente Plutarco Elías Calles asume la presidencia (1924-1928). Las disputas se prolongan hasta 1928, cuando Obregón es asesinado tras resultar "electo" para fungir por segunda vez como presidente, posición que Emilio Portes Gil asumió de manera provisional. En 1929 Calles funda el Partido Nacional de la Revolución (Lorenzo Meyer, "La institucionalización del nuevo régimen", 832) y se convoca a nuevas elecciones entre José Vasconcelos y Pascual Ortiz Rubio, resultando ganador este último como candidato favorito de Calles. De 1929 a 1935 tendrá lugar el llamado "Maximato", en el que predomina la influencia de Calles sobre casi todas las decisiones políticas del país.

civil, fueron retomadas por la administración vasconcelista siete años después, conservando su ideal de acercar a los alumnos/artistas a los paisajes y lugares “que por su vegetación y perspectiva sean característicos y peculiares de nuestra Patria y con objeto de despertar su entusiasmo por las bellezas de nuestro suelo e iniciar la formación de un arte genuinamente nacional”.⁷

En 1920, Vasconcelos incorpora el proyecto de las EAL y el Método Best Maugard a los programas de educación artística como herramientas idóneas para crear y promover un arte nacional.⁸ Para Vasconcelos la educación era la vía hacia la creación de una conciencia cultural y, por lo tanto, para una regeneración de la sociedad a través de la misma. De ahí el ambicioso plan educativo⁹ puesto en marcha durante su gestión al frente de la Secretaría de Educación Pública (1921-1924), en el cual la participación de la mujer supuso una modificación considerable al atribuírsele un rol activo dentro de las campañas de alfabetización. A decir de Jean Franco, el ejercicio docente de las mujeres se impulsó desde la idea vasconcelista de que “no solo se crearía un nuevo espacio, sino que modificarían la idea de la educación al darle una imagen más maternal”.¹⁰

Este proyecto educativo recibió un amplio presupuesto por parte del Estado y llevó a la práctica algunas de sus ideas sobre la sensibilidad

7 Alicia Azuela de la Cueva, *Arte y poder*, 33.

8 Dice Best Maugard: “nuestro estudio toma como base los siete elementos primarios característicos del arte aborigen [...] [Este arte], nos hace sentir la expresión de cada línea sin que su armonía se rompa, y esto hace, también, que todas las manifestaciones de nuestro arte tengan una gran claridad; cada cosa vive por sí sola, aislada del resto, aunque armonizada con el resto; esto, por último, constituye una de las más bellas características del arte mexicano, y es seguramente lo que puede hacerle muy superior a los [sic] artes de otros países” (*Manuales y tratados...*, 26).

9 Este plan contempló, entre otras medidas: la difusión y promoción de las artes mediante la fundación de un Departamento de Bellas Artes, campañas de alfabetización en todo el país y la inclusión del indígena a través de un sistema educativo cuyo punto de cohesión fuese el idioma español con miras a contrarrestar la heterogeneidad implícita en la pervivencia de las lenguas indígenas (Carlos Monsiváis, “Notas sobre la cultura mexicana en el siglo xx”, 986-987).

10 Jean Franco, *Las conspiradoras. La representación de la mujer en México*, 141.

de los mexicanos en torno a las bellas artes, apostando por la posibilidad de una transformación espiritual a través de la cultura, la pintura y, en especial, del muralismo mexicano. En 1921 tiene lugar la Primera Exposición de Artes Populares en el país, a propósito de la cual el Dr. Atl escribe *Las artes populares de México*.¹¹ Ese mismo año la Universidad restaura el exconvento de San Pedro y San Pablo con una serie de murales al temple encargados por Vasconcelos con el propósito de “sensibilizar y educar al espectador”.¹² Estos murales no solo llevaron implícita la consigna vasconcelista, sino que además establecieron las pautas de lo que habría de caracterizar el muralismo.¹³

Teniendo como contexto este periodo de efervescencia educativa, artística y política, Aurora Reyes realiza sus estudios en la Escuela Nacional Preparatoria (1921-1923), donde entabla amistad con Frida Kahlo, así como en las clases nocturnas de artes plásticas de la ANBA (1921-1924). En estos años de aprendizaje en San Carlos, se vincula con las tendencias artísticas del momento, en especial con algunos miembros del grupo de los estridentistas.¹⁴ Al concluir sus estudios presenta su primera exposición individual de dibujo en la galería ARS en 1925 y, dos años después, se incorpora a la SEP como maestra de dibujo y pintura a nivel primaria,¹⁵ donde muy probablemente conoció e impartió sus clases siguiendo las pautas del Método Best Maugard. En 1928, y bajo el auspicio de la misma institución, participa en la primera exposición colectiva de carteles y fotomontaje de los profesores de artes plásticas.

11 Alma Lilia Roura, *Dr. Atl, paisaje de hielo y fuego*, 21.

12 Azuela, *Arte y poder*, 133.

13 Azuela afirma que estos murales “formarían parte de los arquetipos hegemónicos de la mexicanidad basados en la mitología histórica de los héroes decimonónicos, en la fe en el mestizaje como ideal cultural y racial de México, y en el supuesto carácter ‘público’ y ‘popular’ del muralismo por la inclusión de motivos artesanales y personajes del pueblo”. *Arte y poder*, 138.

14 La relación con algunos de los estridentistas habría de prolongarse hasta mucho después, sobre todo con Arqueles Vela, de quien se incluye un breve texto a modo de prólogo en el libro de Aurora Reyes titulado *Espiral en retorno*.

15 López Moreno, “Aurora Reyes...”, 76.

A partir de 1930, la obra pictórica de Reyes se desarrolla paralelamente al auge de las instituciones y grupos artísticos creados por estos años, entre los que destaca la fundación de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR) en 1933, propuesta por miembros del Partido Comunista Mexicano (creado en 1919 y fundador del Taller de Gráfica Popular). En 1936 Aurora Reyes se incorpora a la liga y participa en las exposiciones organizadas por la misma en Cuba, Estados Unidos y México. Este mismo año realiza su primer mural tras ganar el concurso de oposición convocado por la Liga para ocupar un espacio en el Centro Escolar Revolución. El título del mural es *Atentado a las maestras rurales*,¹⁶ en sus 30 metros cuadrados representa un episodio de la lucha cristera y se inscribe en la segunda etapa del muralismo mexicano (1934-1940).

Aunque nunca se asumió como feminista, Reyes libró una constante lucha por hacer valer los derechos de las mujeres,¹⁷ aprovechando todos los espacios que permitieran su participación y dieran cabida a sus expresiones artísticas. Por esto, paralelamente al desarrollo de su obra pictórica, que también se decantó hacia la ilustración de textos¹⁸ y la pintura de caballete,¹⁹ se dedicó a la docencia y al sindicalismo.²⁰ Entre sus obras más importantes figuran los murales del Auditorio 15 de Mayo (1960), en el edificio del SNTE, así como el de la Sala de Cabil-

16 El título original es *La maestra asesinada*, luego denominado *Atentado a las maestras rurales*. Margarita Aguilar, *Aurora Reyes. Alma de montaña*, 34.

17 Véase "Aurora, sacerdotisa de sí misma" de Leticia Ocharán, en *La sangre dividida*, 63-64.

18 Algunas de sus ilustraciones son: las de *Dios Nuestra Señora* de Concha Michel (1966); "La noche de los muertos", crónica de Raúl Cáceres Careño; y las de sus propios libros *Humanos paisajes*, *La máscara desnuda*. *Danza mexicana en cinco tiempos* y *Espiral en retorno*.

19 Algunos de sus cuadros son el *Retrato de la Krupskaja* (1930), *Mujer de la guerra* (1937), *Retrato de Chavela Villaseñor* (1938), *La peque* (un retrato de Josefina Vicens, 1945), *Retrato de Frida frente al espejo* (1953) y *Retrato del poeta Roberto López Moreno* (1977).

20 Algunos de los cargos que ocupó: representante del Sindicato de Escuelas Técnicas, secretaria de Trabajo y Conflictos del Comité Ejecutivo de la Unión de Profesores de Artes Plásticas, representante de la Unión de Profesores de Artes Plásticas, delegada de la Unión de Profesores de Artes Plásticas en la Convención Constituyente de la Sección IX del STERM, entre otros. López Moreno, "Aurora Reyes...", 76-80.

dos de la Delegación Política de Coyoacán titulado *El primer encuentro* (1977 y 1978).

Leticia Ocharán describe la pintura de Reyes como un “canto cromático”,²¹ cuyo predominio de las curvas sugiere figuras llenas de sensualidad y fuerza, impresas “por una ejecución pictórica de naturaleza femenina”²² vinculadas con los colores de la tierra, el barro, el agua y con una concepción de la naturaleza como el origen de todo. Si la primera mitad del siglo xx mexicano fue la que determinó el quehacer pictórico de Aurora Reyes, no será otra la que defina su obra poética. Estas cualidades, destacadas por Ocharán, aparecerán en la poesía de Reyes por medio de un lenguaje metafórico, cargado de los símbolos propios de una cosmovisión prehispánica muy cercana a la que expresó el muralismo mexicano y herederos del carácter universal y munificente de la Diosa.

LA OBRA POÉTICA DE AURORA REYES

A diferencia de su creación pictórica, la obra poética de Aurora Reyes tuvo que esperar hasta un periodo de madurez en la vida de la autora para llegar a la imprenta.²³ El desarrollo de su poesía coincide con una serie de factores acentuados a partir de los cambios dados en el contexto cultural del país hacia los años cincuenta y marcado por la crisis o decadencia del muralismo mexicano. Además de la falta de apoyos para la realización de su obra pictórica, la salud de Aurora Reyes empieza a verse deteriorada. Estas condiciones, sin dejar a un lado el papel que juega la tradición a la hora de crear una historia de la literatura, permiten situar su obra escrita en un periodo de la poesía mexicana anterior a la publicación de todos sus libros. La lectura de su poesía nos enfrenta a una serie de temas, imágenes y estilos que dialogan de manera mucho

21 Ocharán, “Aurora, sacerdotisa...”, 67.

22 *Op. cit.*, 64.

23 Su primer poema publicado, “Hombre de México”, sale a la luz en 1947.

más genuina con la producción poética de la primera mitad del siglo xx en México, aun cuando esta fue escrita posteriormente.

La obra poética de Reyes se distingue por compartir ciertos rasgos propios de su quehacer pictórico que se traducen en una plasticidad que llena de texturas, colores y figuras la mayoría de sus versos. Esta plasticidad se hace aún más exuberante y poderosa al tener como modelo aquellos elementos de la naturaleza que forman ya parte de toda una tradición poética en México. En la autora, temas como la vida, la muerte, la infancia, el juego, el amor y la patria encuentran una forma de expresarse siempre a través de la naturaleza, de los cuatro elementos y de toda una noción de ciclos vitales que toman los colores y formas de lo que surge y se regenera sin intervención de lo humano. En sus poemas, el hombre es también parte de esos ciclos, más que creador es creado, semejante a las plantas, al agua y a la tierra que nacen, crecen, mueren y vuelven a surgir con otras formas.

Naturaleza, ciclos vitales y reminiscencias de la mitología prehispánica no serán, desde luego, motivos exclusivos de la autora; Carlos Pellicer, Efraín Huerta y Octavio Paz, entre muchos otros, escribieron poemas donde la presencia de dichos asuntos ocupa un lugar primordial. En el caso de Pellicer, todo lo anterior es llevado a su poesía a partir de estrategias propias de la pintura y muy similares a las utilizadas por Aurora Reyes, pero el punto de contacto más estrecho entre ellos se encuentra en el “doble aspecto mítico-plástico de la poesía pelliceriana”, según afirma Edward J. Mullen, siguiendo a Ortiz de Montellano.²⁴ Por su parte, Octavio Paz destaca el empleo de la metáfora en la obra de Pellicer como un universo mágico, en constante metamorfosis y en la que “el poeta se transforma, pero no cambia, no *deviene*”.²⁵ Un proceso similar atraviesa la obra poética de Reyes, pues se sustenta en el empleo de la metáfora y las sucesivas transformaciones que tienen lugar en su

24 Edward J. Mullen, “Motivos precolombinos en la obra de Pellicer”, 90.

25 Octavio Paz, *Las peras del olmo*, 101.

obra no representan realmente una “verdadera transmutación”, sino distintas facetas de lo sagrado.

Si bien la presencia de la naturaleza en Pellicer ha sido destacada como uno de sus rasgos más distintivos, también es cierto que dicha presencia se concreta en la reiteración de los cuatro elementos. Según Mullen, esta característica parte de una visión precolombina del mundo, claramente expresada en el “Poema elemental” publicado en *Camino* (1922): “... ‘la ley del centro’, se concretó en la estética nahua en el *quin-cunce*, imagen [que] simboliza la unión centralizadora de los cuatro elementos opuestos”.²⁶ Mullen agrega que en el poema de Pellicer el quinto elemento unificador es la muerte, justo como sucede en la estructura de “La máscara desnuda. Danza mexicana en cinco tiempos” de Aurora Reyes, cuyos cinco cantos se encuentran unificados por un “Brindis intermedio” que constituye un gran canto a la muerte con ecos bastante claros de las cinco últimas estrofas de *Muerte sin fin* de José Gorostiza.

La presencia de una cosmogonía prehispánica como tema, estructura y motivo recurrente de crítica y reflexión es aún más evidente en Octavio Paz.²⁷ Más allá de su extensa labor crítica y ensayística, poemas como “Piedra de sol”, “Entre la piedra y la flor”, “El cántaro roto”, “Leción de cosas” y sobre todo “Petrificada petrificante”, dan cuenta de la fuerte presencia de lo mexicano a partir de una conciencia de lo prehispánico. Según Luis Roberto Vera, quien dedica un minucioso estudio a “Petrificada petrificante”, este poema se articula desde la “triple confluencia y final identidad entre la Mujer como Fuerza Cósmica, la escultura de la *Coatlicue Mayor* como *Imago Mundi* en su versión azteca y México-Tenochtitlan, la Ciudad sobre la Isla del Lago, como lugar sagrado que simboliza el Centro del Mundo”.²⁸ Si en Paz la *Coatlicue* es la figura medular que exhibe la decadencia del presente mexicano a partir de

26 Mullen, “Motivos precolombinos...”, 93.

27 Véase, por ejemplo, los tres tomos titulados *México en la obra de Octavio Paz*, editados por el Fondo de Cultura Económica en 1987.

28 Luis Roberto Vera, *Roca del absoluto. Coatlicue en Petrificada petrificante de Octavio Paz*, 20.

un encuentro con su pasado, en Reyes será el eje rector de una poética en busca de un contacto genuino con las raíces universales de la Diosa.

Los rasgos más distintivos en la poesía de Reyes atienden a una concepción binaria del mundo y sus referentes obligados son los ciclos y los elementos de la naturaleza. Tanto el diálogo con estos autores como el contacto estrecho con la tradición literaria son los que unifican toda su producción poética bajo el signo de la Diosa. Esto explica por qué la totalidad de su obra, editada con el título de *Espiral en retorno* (1981) cuatro años antes de la muerte de la autora, se caracteriza por un orden particular ajeno a la cronología de las publicaciones que lo conforman²⁹ y es compatible con una intencionalidad poética regida por una cosmovisión prehispánica.

EL TIEMPO RITUAL EN LA POESÍA

De acuerdo con Mircea Eliade, el pensamiento de las sociedades arcaicas estaba regido por una concepción del espacio, el tiempo y las acciones en estrecho vínculo con lo sagrado. El principio rector de estos tres ámbitos es el de la repetición o imitación de un acto realizado en el tiempo del origen por un héroe o dios. Tal es la naturaleza del rito: regresar al tiempo mítico a partir de la repetición de los actos primigenios efectuados por las divinidades. Siguiendo esta lógica, la noción de tiempo pierde su calidad lineal y cronológica, como la entendemos en Occidente, para volverse susceptible de regresar al tiempo primigenio por medio de los actos rituales.³⁰

29 Véase la lista de referencias.

30 “El tiempo de un ritual cualquiera –dice Eliade– coincide con el tiempo mítico del ‘principio’. Por la repetición del acto cosmogónico, el tiempo concreto, en el cual se efectúa la construcción, se proyecta en el tiempo mítico, *in illo tempore* en que se produjo la fundación del mundo. Así quedan aseguradas la *realidad* y la *duración* de una construcción, no solo por la transformación del espacio profano en un espacio trascendente (‘el centro’), sino también por la transformación del tiempo concreto en tiempo mítico” (*El mito del eterno retorno*, 28).

La repetición de un acto cosmogónico es también el medio por el cual se sacraliza un espacio no sagrado, es decir, donde no se ha establecido el orden de la divinidad y reina el caos. El paso de lo profano a lo sagrado, del caos al orden cósmico, implica igualmente una repetición o imitación de un espacio arquetípico que, según Eliade, siempre se encuentra en el centro y cuyas representaciones simbólicas tendrán como manifestación recurrente las nociones de la Montaña Sagrada (punto donde se unen el cielo y la tierra), del centro del cosmos o del *Axis Mundi*, sitio donde coinciden las tres regiones cósmicas: “cielo, tierra e infierno”.³¹

El centro es “la zona de lo sagrado por excelencia, la de la realidad absoluta”³² a la que los seres humanos acceden solo a través de un camino tortuoso, largo y lleno de dificultades, pues al igual que la condición caótica del espacio previa a su sacralización, el ser humano debe pasar de lo profano (caos) a lo sagrado (orden). Esta lógica que organiza tiempo y espacio, y define la naturaleza del rito como el restablecimiento del orden cósmico, es la misma que rige la cosmovisión de las sociedades mesoamericanas. En *Madre terrible. La Diosa en la religión del México antiguo*, Blanca Solares propone una serie de paralelismos entre los planteamientos de Eliade y las características en común que en un principio tuvieron las sociedades mesoamericanas.³³ La cosmovisión del hombre religioso del México antiguo³⁴ (como la de todo hombre religioso de la antigüedad)

31 Eliade, *El mito...*, 23.

32 *Op. cit.*, 25.

33 Siguiendo a Alfredo López Austin y Leonardo López Luján en “La periodización de la historia mesoamericana”, Solares conviene en que, a pesar de las marcadas diferencias culturales que distinguen a las sociedades mesoamericanas, también existe una serie de rasgos que hacen de Mesoamérica un grupo homogéneo, al menos en sus orígenes. Esta afirmación toma como punto de partida el hecho de que “las sociedades mesoamericanas vivieron una historia compartida durante milenios y estuvieron ligadas por un conjunto complejo y heterogéneo de relaciones” (López Austin y López Luján, *El pasado indígena*, 8).

34 La noción de hombre religioso (*homo symbolicus* o *religiosus*) se refiere al ser humano cuya cultura se encuentra regida por su enlazamiento con la divinidad y a partir de la cual se organizan todos los ámbitos de su vida en sociedad. Siguiendo a M. Lavagnolo, Solares reconoce que en el *homo symbolicus* está implícita también la naturaleza lúdica, erótica y estética o artística inherente al ser humano (*Madre terrible. La Diosa en la religión del México antiguo*, 26-27).

estaba definida según una concepción sagrada del espacio, y confería a sus rituales la cualidad de repetir simbólicamente los actos de los dioses, así como de regresar al tiempo del origen. La calendarización y los ciclos temporales, la distribución del universo en estratos superiores e inferiores, la referencia a los cuatro puntos cardinales y las relaciones duales inherentes a esta forma de concebir tiempo, espacio y rito, dan cuenta del carácter profundamente religioso de las sociedades precolombinas.

Dicha noción del tiempo se ve modificada a partir de la era del Quinto Sol (Posclásico tardío, 1200-1520),³⁵ ya que la tendencia bélica de los aztecas habría de implicar tanto una asimilación como una adecuación del mito cosmogónico: la era de los aztecas regida por la fuerza cósmica del Sol pone fin al tiempo circular en tanto ciclo de creación y destrucción y para cuya permanencia se vuelven necesarios el sacrificio y la guerra. Esta era asimila los mitos cosmogónicos extendidos por toda Mesoamérica y su respectivo ajuste con el espíritu guerrero y expansionista del pueblo azteca. La creencia en cuatro eras regidas por un sol o energía cósmica que habían sido ya destruidas y que se correspondían con los cuatro elementos (tierra, fuego, aire y agua), viene a complementarse con la de los aztecas como pueblo elegido por el Sol para protagonizar una quinta era.³⁶ Con la inauguración del Quinto Sol se establece la creencia de que al igual que las cuatro eras previas, esta también habría de llegar a su fin, por lo cual se hacía necesario derramar sangre humana para mantener la energía solar en movimiento. De ahí que el sacrificio de los hombres, las guerras floridas y todo rito cuyo móvil fuera el sacrificio se erigiera como centro del pueblo azteca.

35 Según la periodización propuesta por López Austin y López Luján en *El pasado indígena*, 66.

36 El Quinto Sol de los mexicas –dice Solares– se funda en la afirmación de los valores de la luz, el sacrificio, el terror y la conquista. El nuevo dios no era la negación tajante de la cosmovisión anterior, pero sí su reelaboración aterradora. Representa el fin del tiempo cíclico de creación y destrucción ritual de Teotihuacan y su sustitución por el predominio del Quinto Sol, que al tener que mantenerse eternamente en movimiento impone en Tenochtitlan un tributo sacrificial cada vez más riguroso a los hombres (Solares, *Madre terrible...*, 295).

La noción del tiempo cíclico propuesto por Eliade, común a las sociedades mesoamericanas previas al predominio azteca, y esta creencia en una posible extinción del Quinto Sol pueden sonar contradictorias. Sin embargo, hasta el momento de la Conquista, prevalecieron numerosas manifestaciones de los antiguos cultos y deidades, cuya esencia arquetípica (del tiempo cíclico) aún está presente en las advocaciones de las divinidades aztecas. Según afirma Félix Báez-Jorge en *Los oficios de las diosas*, la religión azteca se fue conformando con base en dos dinámicas socioculturales: por una parte, en “el arraigo y reinterpretación de las formas antiguas creadas y desarrolladas por las sociedades que les antecedieron, y [por otra, en] la incorporación de elementos religiosos propios de los pueblos sojuzgados como resultado de los movimientos guerreros de expansión política y económica”.³⁷ Más adelante agrega que precisamente es la figura de la Diosa Tierra o Madre Telúrica la que persiste como eje de todas las esferas numinosas de este pueblo y de las que deriva la multiplicidad de nombres, cualidades y facetas que habrían de caracterizarla.³⁸

Cabe agregar en este punto que la permanencia de la Diosa entre los aztecas se da, en parte, revestida o matizada por elementos masculinos, guerreros o patriarcales, puesto que eran estos los valores que definían su cosmovisión. Solares lo explica:

Arrojada a un remoto ámbito originario, oscuro y caótico que hoy llamaríamos “inconsciente”, la Diosa como monstruo primordial [...] es tensada y desmembrada por los dioses héroes masculinos, [...] por Quetzalcóatl y Tezcatlipoca en la versión azteca lo que, sin embargo, no da lugar a su aniquilamiento sino al estallamiento múltiple y violento de toda su potencia polimorfa, esencialmente perversa.³⁹

37 Félix Báez-Jorge, *Los oficios de las diosas*, 154.

38 *Op. cit.*, 155.

39 Solares, *Madre terrible...*, 303.

Esto explica la importancia de la Coatlicue, así como sus características identificadas con lo que Erich Neumann, en *La Gran Madre...*, llama el carácter elemental negativo, al ser esta representada como la hambrienta, devoradora, ansiosa de corazones y en estrecho vínculo con el sacrificio humano, la sed de sangre, etc. Sin embargo, esta imagen terrible de la Diosa encontrará su contraparte en otras deidades femeninas que, en tanto facetas de un mismo arquetipo, incluirán tanto cualidades positivas como negativas. De la misma forma, la persistencia del mito antiguo en sincretismo con el pensamiento azteca es el que está presente en *Espiral en retorno* de Aurora Reyes y admite su lectura como la de un viaje al encuentro con lo sagrado en un tiempo mítico, aunque atravesada por las advocaciones de la Gran Madre, según el panteón del pueblo del Sol y que no son más que adecuaciones de la cosmovisión precedente.⁴⁰

LAS FACETAS DE LA DIOSA

Al inicio de este texto mencioné la importancia de la noción de Patria en tanto que emanada del culto a la Diosa Madre y, en el caso específico del panteón azteca, puesta de manifiesto en distintas advocaciones. También he apuntado cómo *Espiral en retorno*, lejos de atender a un orden cronológico de publicación, se estructura como una especie de viaje, perfectamente definido por seis estadios en los que, como veremos a continuación, se establece un estrecho vínculo con algunas facetas de la Diosa.

Por principio, el mito centrado en la figura de Cipactli como origen del mundo sienta la base de la naturaleza dual característica del arquetipo. Entre los aztecas, mayas y nahuas, dice Florescano, este ser era una especie de monstruo marino o reptil que se encontraba flotando en las

40 Solares explica que, en efecto, la noción del tiempo mítico está presente en la cosmogonía azteca, pero que sin embargo se encuentra “interferida, al menos, por una tensión de incertidumbre creciente respecto de una experiencia intensa de irreversibilidad del tiempo y de la vida hipnotizada por la fatalidad cataclísmica de la era del Quinto Sol” (*Madre terrible...*, 315), lo cual también explica el espíritu bélico y sacrificial del pueblo.

aguas primordiales y del cual, a partir de la división de su cuerpo en dos partes (Cipactli, aspecto masculino de la tierra, y Tlaltecuhltli, aspecto femenino) por Tezcatlipoca y Quetzalcóatl, se formaron los cielos y la tierra.⁴¹ Los mismos dioses, para compensar la separación, dispusieron que del cuerpo de Tlaltecuhltli naciera todo lo necesario para la supervivencia de los hombres:

hicieron de sus cabellos árboles y flores y yerbas; de su piel la yerba muy menuda y florecillas; de los ojos, pozos y fuentes y pequeñas cuevas; de la boca, ríos y cavernas grandes; de la nariz, valles y montañas. De este modo, todo lo que existe sobre la superficie terrestre no son sino partes del cuerpo de Tlaltecuhltli.⁴²

Esta separación entre lo masculino y lo femenino como punto de partida creacional (tal y como acontece en el tiempo mítico), así como la división del mundo en una esfera superior y una inferior, en un ámbito de lo celeste y en uno de lo terrenal, llevan la impronta del principio dual rector de los ciclos vitales y la naturaleza, misma que estará impresa en las advocaciones de la Diosa dentro del panteón azteca e incluso tendrá una deidad específica: el Ometéotl o Dios Dual, “señor y señora de nuestra carne o de nuestro sustento” (Caso, 19), conformado por Ometecuhltli y Omecíhuatl, lo masculino y lo femenino respectivamente, y vinculados con la fertilidad, el maíz, el origen de la vida y los alimentos.

La conjunción de elementos duales como origen del mundo según la cosmovisión azteca, así como el símbolo de la vasija o recipiente como el *locus symbolicus* por excelencia de la Gran Madre, serán elementos recurrentes en la obra de Aurora Reyes. Desde el espacio simbólico de la vasija se proyectan diversas representaciones del cuerpo femenino (boca, senos, corazón, matriz), lo mismo que de todo aquello vinculado con el

41 Florescano, *Imágenes de la patria*, 38.

42 Garibay en Florescano, *Imágenes de la patria*, 38.

mundo subterráneo, el misterio, la noche u oscuridad, la montaña, la gruta, los recipientes mortuorios, así como los elementos tierra y agua.

El primer poema de *Espiral en retorno*, “Oración a la palabra”, resulta revelador ante estas consideraciones. Desde los primeros versos se explicita la presencia de la Diosa/Vasija: “Vengo desde tus labios a mi presencia pura” (19), donde en una relación de la parte por el todo (“labios” por boca/cuerpo) se da cuenta del origen mismo de la enunciante, así como de la naturaleza del recorrido que habrá de emprender:

Inescrutable viaje subterráneo
al abismo del rostro sin edades.

Recóndito universo palpitante y cerrado,
perdido en el secreto de la tierra desnuda,
constelado de símbolos nocturnos,
de tactos germinales (19).

En muchos sentidos, “Oración a la palabra” dispone el espacio y los medios para que la enunciante realice ese “inescrutable viaje subterráneo” por distintas facetas de la naturaleza, hasta llegar a reencontrarse plenamente con la Diosa en el gran canto a la muerte que es “La máscara desnuda...”. Por su parte, la idea de acceder al interior de la tierra remite de inmediato a lo que Enrique Florescano identifica como Patria⁴³ en las sociedades mesoamericanas y que también apela al *centro del mundo* desde el punto de vista de Eliade.

43 “En la antigüedad mesoamericana el Estado territorial estaba representado por el glifo del cerro en cuyo interior había una cueva donde reposaban las aguas fertilizadoras y las semillas de maíz: era una representación de la montaña que emergió de las aguas primordiales el día de la creación del cosmos, un símbolo de tierra fértil y la expresión más honda del vínculo de los seres humanos con la tierra. Todos los Estados mesoamericanos reprodujeron esa montaña primordial en el corazón de sus ciudades y en su interior depositaron las reliquias del fundador del reino y la dinastía. El bulto donde guardaron esas reliquias se convirtió en el símbolo sagrado del origen del reino [...]”. Florescano, *Imágenes de la patria*, 45.

La imagen de la montaña o gruta con agua en su interior será igualmente una de las constantes a lo largo de *Espiral en retorno* y guardará un fuerte vínculo con la figura de Chalchiutlicue, compañera de Tláloc (agua de los cielos), diosa del agua terrestre, del nacimiento, el bautismo y las aguas en todas sus manifestaciones.⁴⁴ En el poema en cuestión, la presencia del agua se deja entrever con las metáforas del ahogamiento y su respectivo nacer hacia la superficie: modo en que es descrito el retorno de la enunciante hacia sí misma.⁴⁵ Además de las representaciones del agua, las metáforas en este poema dan cuenta de las cualidades de la Madre en su carácter elemental positivo, al apelar a la luz, la música, la claridad y la aspiración de la enunciante de llegar a compartir dichas cualidades:

Aro de luz, desértica pupila:
 circúndame en tu música de piedra,
 desata la inicial, diáfana espada.
 Tener tu dimensión, crecer en ella,
 amar contigo la verdad terrena,
 combatir con el rayo de tus armas (20).

“Oración a la palabra” inicia como una exaltación y búsqueda de comunión con el carácter numinoso de la Diosa y culmina con una solicitud formulada con la metáfora de la magnolia, estableciendo una semejanza entre los atributos de la flor y la palabra/lenguaje, al mismo tiempo que este es revestido de un carácter mágico sagrado:

Asísteme ¡magnolia de armonía!
 dame tu exactitud y tu tersura,
 enséñame tu idioma y su eficacia.

44 Báez-Jorge, *Los oficios...*, 155-156.

45 “Retorno a mi figura / como al contorno hueco de un ahogado en sí mismo / que avanza lentamente hacia la superficie / renaciendo en la muerte de otra vida, / emergiendo en el llanto del nuevo nacimiento. / Recobrando su espacio solitario” (19).

La soledad, los mágicos dominios.
Anunciación y flor amanecida,
de silencio a silencio:... ¡La Palabra! (20) ⁴⁶

Una vez realizada esta alianza sagrada con la Palabra, tendrá inicio la configuración de un espacio poético caracterizado por la exaltación reverencial de la naturaleza. En el siguiente poema, “Recóndita espiral”, se sigue apelando a la “flor infinita” en un tono muy similar al que predomina en “Oración a la palabra”, solo que aquí los elementos de la naturaleza estarán presentes en su aspecto más entrañable, como un sitio (el mundo, el universo) inefable y cubierto de misterio:

Aérea faz de roca construida,
suspendida en la noche de la infancia.
Recuerdas idolátricos perfiles
de inarmónica danza.

¿Eres diáfana sombra o luz caída,
anticipada muerte o rescatada,
perímetro de ausencia o invadida
forma de realidad acumulada? (21)

El primer verso, metáfora de un códice prehispánico, apunta al carácter nocturno, antiguo y numinoso propio del símbolo de la vasija y los siguientes versos a su naturaleza sagrada, ancestral. Más adelante, el énfasis estará puesto en la tierra como elemento y en una serie de interrogantes similares a las de los versos ya citados. Aquí la tierra estará presente en imágenes derivadas del mundo vegetal: “la tierra húmeda bajo tu co-

46 La importancia de la Palabra no reside solo en que sea la materia prima para la creación poética sino, y sobre todo, en el hecho de que se erija como el medio a través del cual el enunciante intentará –por medio de la metáfora, la metonimia y el símbolo– nombrar, describir y acceder a lo divino.

razón”, “las alas del árbol”, “la lluvia por los tallos”, “pétalos azules”, “las trémulas manos de las hojas” (22).

Esta fuerte presencia de la naturaleza tampoco resulta arbitraria si recordamos el mito de Tlaltecuhltli, de cuyo cuerpo está constituido el mundo vegetal nacido de la tierra; así, esta enumeración remite también al cuerpo de esta advocación de la Gran Madre, en donde pétalos, tallos, hojas y raíces son partes que refieren su totalidad. Lo anterior se articula como una reiteración del pacto establecido con el carácter divino de la Diosa en el primer poema, puesto que la enunciante apela directamente a ella como a una entidad en la que están implícitos el principio y el final de la vida.⁴⁷

A lo largo del segundo apartado de *Espiral en retorno*, titulado “Viajes al sueño”, las imágenes de la vasija, el agua, la tierra y la vegetación se acentuarán sobre todo en dos poemas: “Pulso del sueño” y “Forma de mi ausencia”, en donde el elemento acuático remitirá una vez más a Chalchiutlicue. En el primero, la enunciante da cuenta de un conocimiento previo de la Diosa, el cual ha tenido lugar gracias a ese acceso inicial a lo divino plasmado en los primeros poemas. El cuerpo de la enunciante se hace uno con el de la Gran Madre a partir de una serie de metáforas acerca de su numinosidad:

Me creciste nocturno árbol de niebla.
yo te tuve en la palma de la mano
-presentida semilla-
y llegaste conmigo hasta la ausencia (43).

Otra de las deidades vinculadas con la vegetación, la fertilidad y la tierra es Chicomecóatl: identificada con el numeral siete (“siete serpiente”), el maíz, el corazón (yólotl), así como con la muerte creadora, “propiciado-

47 “Una sola palabra de tus ojos / despertará la muerte que perdió tu mirada, / la muerte que circunda tu contorno de niebla, / la que habita detrás de cada párpado / en las cuencas de todas las preguntas / que anidaron las fieras subterráneas” (22).

ra de la renovación vegetal” y, por lo mismo, también llamada “Diosa de los mantenimientos”.⁴⁸ En ella, como advocación de la Gran Madre, se conjugan la fertilidad, la abundancia y la resurrección.⁴⁹ Si leemos “Pulso del sueño” a la luz de los atributos del agua y la tierra (Chalchiutlicue y Chicomecóatl), esa conjunción inicial del cuerpo de la enunciante con el de la Diosa se vuelve un canto a la regeneración de la vida, donde cada expresión metafórica reitera el vínculo con la divinidad:

Tallo de dulzura me sostiene,
ávido polen llueve tu labio.

[...] ¡Cómo caíste sombra sobre sombra
y poblaste de selva mi desierto!

Te conocí en la música del agua,
en la verde sonrisa de la tierra,
en el sabor metálico del aire [...]

Me formaste ciudades de arquitectura mágica;
columnas vaporosas de lluvia detenida,
oceánicos paisajes.
Y los dedos azules de tus venas
dieron ríos de peces y de pájaros (43-44).

Esta especie de comunión entre la enunciante y las advocaciones acuáticas y terrestres de la Diosa tendrá lugar, en otro poema titulado “Forma de mi ausencia”, como una situación hipotética proyectada hacia el futuro:

48 Báez-Jorge, *Los oficios...*, 139-141.

49 *Ibid.*, 143.

Quando alcance tu abismo definitivamente
libertando los pueblos de mi sueño,
descubriendo las albas ignoradas;
tu solo amor desde mi amor naciendo.

[...] Habré encontrado el sitio de mi nombre,
recobrado la forma de mi ausencia,
la memoria anterior de mi esqueleto.
Podré tocar mis dedos por fuera de mi tacto,
beberme por los poros la música del agua,
ahogar la sed antigua, el torturado labio
y anegar con tu líquida lengua mi garganta (49-50).

Este es uno de los poemas donde mejor se advierten las relaciones entre metáfora y símbolo según apunta Paul Ricoeur en “La metáfora y el símbolo”, pues se trata de una serie de metáforas que se unen y se dispersan, que forman redes reuniendo imágenes “subordinadas y esparcen conceptos en un nivel más elevado”, es decir, un nivel simbólico.⁵⁰ En Aurora Reyes, estas metáforas estarán apelando a ese carácter inefable y misterioso de la Gran Madre al que solo es posible acceder mediante sus manifestaciones concretizadas en el adentro/afuera de la tierra y el agua⁵¹ o en la idea del renacimiento, la regeneración, la materia originaria y, sobre todo, la fascinación ante todo ello, actitud que Neumann había identificado con lo numinoso.⁵²

En los siguientes versos, la enunciante describe ampliamente esa situación hipotética de comunión plena, celebrando la evidencia de lo sagrado en el mundo tangible, en la naturaleza. En la cita siguiente es-

50 Paul Ricoeur, “La metáfora y el símbolo”, 77.

51 “Cuando descienda lenta, resbalando / cada vez más abajo, más adentro; / hundiéndome en hondura de llorados cristales / de blando vidrio verde como paisaje ciego. / ¡Qué fluir de mi pulso hacia tu cauce! / Al manantial principio de mis lágrimas. / ¡Qué retorno de cielos en mi sangre! / Mis pasos ondulantes ¡camino de la danza!” (49).

52 Erich Neumann, *La Gran Madre*, 21.

tán muy claras las variaciones metafóricas con que es nombrada la Gran Madre, siempre en vínculo con el agua, el adentro y afuera de su cuerpo/vasija/montaña, así como con el aire y el renacimiento como una especie de liberación:

Vagando en tus mareas
despertaré la jungla de corales,
habitaré las grutas del misterio,
rodaré las arenas de la luna,
meceré los veleros del hielo.
dispersa y oscilante por tus bosques magnéticos [...]

Sonriendo devorada en tu sonrisa;
líquida en tu sustancia,
pálida en tu materia,
seré tu propio amor estremecido.
Amante alucinada,
me iré desenvolviendo como cinta de niebla.

[...] Cabalgar el naufragio de tu montaña elástica,
arrebatado vértigo, espiral desgarrada.
Y en la escalera viva del relámpago,
¡oceánico grito de prisión derrumbada! [...] (51)

Este punto climático de *Espiral en retorno* se verá suspendido por el tercer apartado, “Acuarelas de cuna”, donde el tema de la infancia y una ruptura de corte formal,⁵³ le confieren a estos poemas un tono completamente distinto, aunque el eje rector estará dado, una vez más, por el signo del agua y los atributos de Chalchiutlicue. Como mencioné antes, esta es

53 A diferencia de los otros apartados, en “Acuarelas de cuna” predominan los versos de arte menor, la asimilación y adaptación de las formas populares, así como de la imitación de algunas rondas infantiles.

la diosa de las aguas, la que tiene poder sobre los mares, los ríos y la lluvia; interviene en el crecimiento del maíz y es identificada como “nuestra madre” en el bautismo de los niños, pues era la diosa del nacimiento.⁵⁴ A ella le corresponde el numeral “siete lluvia” (número que, como el de Chicomecóatl, es de buen augurio) y entre los accesorios correspondientes a su aspecto se encuentran los caracoles marinos y las naguas de color azul.

Los puntos de contacto entre los atributos de esta Diosa y los poemas de “Acuarelas de cuna”, son varios. Por una parte, está el elemento líquido puesto de manifiesto en sus múltiples variantes (gota, mar, rocío, lágrima, lluvia, nube, río, ola, espuma), con toda una gama de figuras vinculadas con ella (corales, caracoles, arena, playa, peces, estrellas de mar, caballitos marinos) y evidente en cada uno de los siete poemas que conforma este apartado.⁵⁵ Asimismo, el agua se configura como un espacio propicio para volver a la infancia, faceta implícita en la ronda, la danza y lo lúdico. Las expresiones metafóricas construidas con este elemento contribuirán en gran medida a la creación de ese ámbito infantil (“ojitos de agua”, “ángel de agua”, “sirena de barro”, “medusas de sueño”, etc.), aunque también participarán de un sentido de duelo o lamentación que, indirectamente, remite a la muerte (“ríos de silencio”, “lenta lágrima nocturna”, “niña de llorar”). Según apunta Báez-Jorge siguiendo a Sahagún, uno de los ritos dedicados a la diosa Chalchiutlicue y en general a los dioses del agua, consistía en ofrecer niños en sacrificio,⁵⁶ aspecto que, aunque no está presente en estos términos, sí marca un punto de contacto en el tratamiento del tema infancia-muerte.

Abundan, por otra parte, las metáforas donde predomina la figura en espiral, evocadora de todo ese mundo acuático representado por los caracoles marinos en la falda de Chalchiutlicue. Tanto la espiral del caracol como el movimiento giratorio implicarán un vínculo estrecho entre

54 Báez-Jorge, *Los oficios...*, 127.

55 Esto se puede ver desde sus respectivos títulos: “Canción del agua niña”, “Danza en la playa”, “Es una ola”, “Canción de la primera lluvia” y “Acuarela”.

56 Báez-Jorge, *Los oficios...*, 129.

la enunciante y la Diosa, pues apelan a un reencuentro hipotético con ella, así como a su infinitud.⁵⁷

La noción del movimiento en espiral como ruta hacia el reencuentro con la Gran Madre es, al igual que el símbolo de la vasija, una imagen presente en todo *Espiral en retorno* y que encuentra un eco en otra de las creencias en torno a la concepción del mundo citada por Florescano:

Entonces, ellos agarraron algo de sí mismos que era tierra y de esto formaron una bolita. Cuando terminaron de hacer eso, llamaron a su madre [...] Entonces, ella se acordó del niño, de Nuestro Hermano Mayor, y le dijo: “Ahí pon tus flechas, ponlas cruzadas, una encima de la otra” [...] Ella arrancó un mechón y lo tejió (lo tejió como para hacer una “estrella” (u “ojo de Dios”), lo tejió alrededor del punto en medio, (a manera de un espiral) [...] Allá, ella dejó a los dioses. Nuestra Madre lo bendijo y lo llamó “mundo”.⁵⁸

El origen del mundo como una espiral, ojo de Dios o estrella, encuentra aún sus representaciones más arcaicas en la figura elemental del círculo que, desde luego, también es la del ouroboros o “Gran Círculo”, principio de todo y caos elemental.⁵⁹

El siguiente apartado de *Espiral en retorno*, titulado “Frutos en órbita”, representa el punto climático en la obra. En él se explicita el nombre de la Diosa a partir de sus atributos positivos, el símbolo de la vasija como representación de su cuerpo y los elementos agua y tierra. Tal y como el título anticipa, los cuatro poemas aquí incluidos tendrán como eje rector la vida terrestre en sus respectivos ciclos de regeneración, sus frutos y, sobre todo, en la advocación de la Gran Madre llamada Coatlicue.

57 Un ejemplo de esto en los siguientes versos: “De tu amor he de ser caracol / en mi casa girando la rosa, / el retorno girando en tu voz. [...] Yo seré la canción olvidada / levantando espirales blancuras / en revuelo de líquidas alas. [...] Tú serás un lucero diamante: / en el agua tus labios azules, una flor de infinito en el aire” (65-66).

58 Florescano, *Imágenes de la patria*, 47.

59 Neumann, *La Gran Madre*, 34.

El primer poema, “Llanto a la tierra”, más que lamentación es llanto de nacimiento, vuelta a la vida e identificación con el origen de esta. Todo el poema consiste en una larga descripción de la vida humana creada por la Gran Madre y representada con la metáfora de un “llovido barro palpitante” gestado en una zona oscura.⁶⁰ La gestación y nacimiento del barro húmedo (conjunción de los atributos de Chalchiutlicue y Chicomecóatl) en el interior de la vasija, serán el punto de partida para desplegar un haz de metáforas que darán lugar a una de esas redes metafóricas que según Ricoeur caracterizan la complejidad e inefabilidad del arquetipo. A lo largo de las sucesivas transformaciones experimentadas por el barro primigenio se trasciende la evocación del cuerpo de la Diosa hacia el mundo marino y vegetal:

Este barro de mar alucinante:
habitación de oleajes,
de tormentas de espuma [...]

Vino de ti con su sabor de entraña,
con el acre perfume del misterio maduro,
con su pulpa caliente de amorosa manzana.

Hondas ramazones abarcando la presencia interior,
y poblando de líquenes y musgos
los paisajes abiertos de mi forma [...]

Este llovido barro
que revive tu imagen
de infierno y paraíso (79-80).

60 “Este llovido barro palpitante / prolongado en amor, / ardido en voces de luz y de tiniebla, / cruzado de corrientes y de alas, / de arterias y de brazos / y de trémulas nubes subterráneas. / Callado barro nacido de tu vientre / en jubiloso brote de esperanza” (79).

Una vez pasadas las transformaciones, viene la admiración: la enunciante se asume como parte de esos ciclos y portadora ella misma de ese hálito de vida proveniente de la Gran Madre; se repite el llanto, pero es uno de celebración, comunión con la numinosidad que habita en el misterio de la Tierra.⁶¹

El carácter de la Tierra como *magna mater* será todavía más poderoso en “Madre nuestra la Tierra”, dedicado explícitamente a la Coatlicue (“principio y fin de todo ser terrenal”) y articulado como un gran canto que describe la génesis del cosmos protagonizado por la Diosa, de cuyo cuerpo y misterio brotan todas las manifestaciones de la vida. Aunque la Coatlicue suele ser identificada con su aspecto más terrible o monstruoso (Madre Devoradora), si atendemos a la dinámica del arquetipo propuesta por Neumann y al carácter dual originario, la misma figura admite una serie de cualidades que la identifican como Madre Creadora. Báez-Jorge, siguiendo a León-Portilla, la vincula por ejemplo con el principio dual encarnado en Ometéotl, “símbolo maravilloso de la tensión creadora”;⁶² y Solares conjuga en ella la vida y la muerte.⁶³

Desde esta perspectiva se vuelve perfectamente congruente que todo *Espiral en retorno* se articule como un gran canto a la vida que culmina con la muerte, puesto que tiene como figura central a la Gran Madre, participa del carácter numinoso del arquetipo, de su dinámica, de sus ciclos, y no puede más que cumplir con reunir en sí el principio dual generador del cosmos. Si “Madre nuestra la Tierra” es el punto climático en cuanto al reconocimiento que la enunciante hace de la Diosa, es por-

61 “Así como los gérmenes mueven en ti sus vidas, / agítase en mi entraña un sutil aleteo. [...] Y solo puedo amarte, ¡Madre antigua! / Y volver hacia ti en ceñido abrazo / el barro palpitante que me diste / y apagarlo en tu sombra. / Este barro inocente. / Este barro de lágrima encendida” (81).

62 Báez-Jorge, *Los oficios...*, 149.

63 Dice Solares: “No es ya falaz atracción, ni anhelo de sangre, ni monstruo terrestre, ni devoradora de inmundicias, sino por encima de todo, verdad terrible y sublime, requerida por el dador de vida, sin la cual no habría diálogo, ni acción que fecunda y concibe, amor y muerte. Vida y muerte son correlativas. Nacer es salir del vientre de la Madre; morir es retornar a la tierra” (*Madre terrible...*, 387).

que sintetiza toda su complejidad al intentar describir tanto sus creaciones como sus misterios.

Lo anterior también se complementa con las advocaciones de la Diosa: Cihuacóatl, Tonantzin-Quilaztli o “Nuestra Madre”, Diosa de la Tierra, Madre Telúrica, son algunos de los nombres y atributos de la deidad dual. Cihuacóatl, “mujer serpiente”, es la “madre de los dioses”, pero también la “mujer del dios del infierno” (145); como Cihuacóatl-Quilaztli se le asocia con Quetzalcóatl en “el papel de demiurga en la creación de los hombres, ella porta la olla de barro (vientre) y las artes de la cocina (molido y cocimiento, similar al preparado del maíz), mientras el héroe-dios provee los huesos (granos) y su simiente (sangre-semen)” (350).

Bajo las advocaciones de esta diosa se configura entonces “Madre nuestra la Tierra” como todo un mito cosmogónico: en el origen, la Madre dormía rodeada de neblina en “elásticas hamacas mecidas por el tiempo”, hasta que “un diamante de labio transparente / cristalizó la sombra de [su] cuerpo”. A partir de este contacto sucede la transformación de la materia y la creación amorosa del cosmos, siempre gestado en distintas expresiones del interior de un cuerpo/vientre/vasija, con la tierra, el agua y la espiral como metáforas por excelencia de ese misterio:

En tu vientre, la rosa giratoria congregando vertientes,
igniscentes anillos, vorágines en danza;
caos elementales de esférica alegría...

[...] Aprendiste en silencio el secreto profundo;
los varones del sol te lo dijeron⁶⁴
luz a luz, rayo a rayo en las entrañas.

64 Cabe resaltar en estos versos la breve llamada al pueblo azteca, al designar a los “varones del sol” como aquellos portadores de un “secreto profundo”.

Amaneceres, muertes, nacimientos.
Borbotaron fecundos manantiales
al áspero pezón de la montaña
y juntaste en el cuenco de la mano
los mares verticales de tus lágrimas (93-94).

A semejanza de la creación del mundo en la mitología judeocristiana, “Madre nuestra la tierra” pasa del origen del mundo a la creación del Hombre, los animales y las plantas, revistiendo este génesis de misterio.⁶⁵ Una vez consumada la creación del mundo, viene la exaltación a la Gran Madre, el reconocimiento que la enunciante hace de ella y de sí misma como parte de la creación toda (“Ahora estás mirándote en mí misma/ como al eco insondable del espejo”, 95). En este punto, climático en el poema, salen a la luz los atributos tanto positivos como negativos de la Diosa:

Inmensurable Madre,
sembradora,
pasión desesperada,
hacedora implacable,
grano a grano preñada,
gigante paridora.
Cosechera,
mandíbula feroz,
ávida espiga,
grávida golosa,
volcánica, tenaz,
Diosa legítima,

65 “Un día primordial edificaste / la arquitectura grácil del poema / –jalmendra del anhelo!– / Y el Hombre fulguró en la superficie [...] / Le llamaste con todos los nombres de los seres: / pétalo rojo, sorprendido insecto, / fosforescente fiera del corazón del monte / y pájaros y peces de dorada centella” (94-95).

Coatlicue sin quietud,
¡Devoradora! (95-96)

Creación y destrucción, vida y muerte, engrandecen el carácter numinoso de la Diosa que luego de ser nombrada, encuentra una reiteración de su poder en la admiración de la enunciante y en la forma como esta la identifica en todas las cosas: “fluyes en el poro de todo lo viviente”, “respiras en el hueco sonoro de la noche”, “sonríes en el astro de fuegos tutelares”, “mueren las extensiones en tus brazos, / de ti nacen honduras y pilares”, “eres punto y esfera, muslos de agua” (96). Finalmente, el origen del cosmos apunta hacia el misterio de la muerte, definitorio al final de *Espiral en retorno*.

Este último poema de “Frutos en órbita” deja en vilo la muerte de la enunciante para presentar otra faceta de la Diosa en el quinto apartado, “Tierra amarga”. Aquí se presenta una imagen de la Gran Madre, también simbolizada con la Tierra, solo que apelando a una noción de Patria basada en algunos episodios históricos del México de las primeras décadas del siglo xx. Si, como dice Florescano, la patria o *corazón del pueblo* entre las sociedades mesoamericanas estaba sintetizada en la imagen de una montaña en cuyo interior prolifera el agua fértil, las semillas y, en general, la vida,⁶⁶ durante los años de estabilización del país posteriores a la lucha armada hay una vuelta a la idea de la tierra como madre, mujer, creadora y, desde luego, como patria.

Desde el primer poema, “Astro en camino”, encontramos un epígrafe que tiene como autor a Morelos y que define el sentido que tendrá la tierra en los poemas de este apartado: “Patria es la Tierra”. Aquí, las metáforas para hablar de México, de la revolución y de la Patria, así como de sus respectivos conflictos, estarán construidas en torno a un universo vegetal: “germinal en angustia”, “espiga naciente”, “tierra adentro, la cosecha de lágrimas”, “la raíz de la entraña”, “pensamiento florecido”.

66 Florescano, *Imágenes de la patria*, 44.

Una vez concluido el tránsito por la historia de México, el apartado final de *Espiral en retorno*, titulado “Retorno al olvido”, retomará el tema de la muerte suspendido en “Frutos en órbita”. El poema más importante en este apartado y encargado de cerrar el libro es “La máscara desnuda. Danza mexicana en cinco tiempos”, en el que los atributos, constelaciones simbólicas y advocaciones de la Gran Madre, estarán regidos por la idea de la muerte, una muerte que será también faceta de la Diosa, misterio y vía de acceso a una comunión plena con ella. A lo largo de los cinco cantos que componen este poema, la figura de la muerte/Diosa aparecerá bajo los más diversos aspectos.⁶⁷ La caracterización de la muerte evoca esos ámbitos terrestres y acuáticos presentes en los poemas previos, así como la cualidad regenerativa de la vida que concluye su ciclo. Hacia la mitad del poema se presenta un “Brindis intermedio” que representa el pacto entre la enunciante y la muerte a través de la figura de la copa que, según Neumann, “deriva de los senos de la mujer-recipiente, [y] consta de los siguientes símbolos: recipiente, taza, copa, cáliz y Grial”.⁶⁸ Luego del brindis/alianza con la muerte, tendrá lugar la proyección de una situación hipotética muy similar a la descrita en “Forma de mi ausencia”:

Quando la sed congregue racimos de colores
en el fondo del tacto sumergidos [...]

Todo lo abarcaré, lo seré todo
en espacio sin tiempo y sin delirio:
encontraré la luz frente por frente,
contemplaré los ojos del principio,

67 “ola petrificada del agua de la vida”, “máscara desnuda de una risa de huesos”, “bandera sin viento”, “pasión que abandonó la forma”, “alimento de todo lo que vive y devora”, “espalda del misterio”.

68 Neumann, *La Gran Madre*, 59. Cabe señalar que en este poema la copa estará definida por diversos adjetivos: primero será una “copa vacía”, luego una “copa de sueño”, una “copa de amargo corazón, destilado en veneno, para el paso final del encuentro”, una “copa de luto” y, finalmente, una “copa quebrada”.

daré vuelta completa al imposible
y en el Todo... seré Uno contigo (147-148).

Los siguientes cuatro versos que conforman un “Sin tiempo” previo a la muerte, representan la consumación de la relación ya indisoluble con la Gran Madre, así como la certeza del sitio al que se ha arribado y por ende la culminación de un ciclo de vida.⁶⁹

El “Tiempo quinto” dispone del espacio final (el de la vasija/tumba) en el que la enunciante yacerá, al mismo tiempo que marca una distancia al considerar a la muerte como si fuera ajena a ella, pero encontrará su paralelo (en cuanto a la disposición de la morada final) en los cuatro versos finales, donde expresa su “última voluntad” para concluir el viaje iniciado como un pacto divino con la Palabra:

Quiero el sudario de papel de China,
el cadáver del sol hecho pedazos,
un adiós con los pétalos de fuego
y un ídolo de piedra entre los brazos (148).

Como se advierte aquí, la enunciante asume su muerte y se prepara para ese retorno pleno, inefable, con la Gran Madre, a través de la metáfora del “cadáver del sol” como final de un ciclo y, por lo tanto, como penetración en el misterio de la oscuridad (regreso al vientre/vasija); así también está la despedida relacionada con un elemento vegetal (la flor) y la clara evocación a la sacralidad prehispánica: el ídolo de piedra. El viaje concluye con la muerte, una muerte que es transformación, vuelta al origen (ouroboros), reconocimiento de la voz ancestral que más allá de México encuentra sus ecos en la universalidad del arquetipo de la Gran Madre, en ese culto a la Diosa que se remonta al origen de los tiempos.

69 “En la mirada ciega del amor me miraste / descubriendo los ojos de la vida. / Y supe que nací por conocerte / y unificarme en ti, Desconocida” (148).

EL ORIGEN DIVINO...

El origen divino que articula la poesía de Aurora Reyes no es solo evocación de una historia antigua, sino resurgimiento de una espiritualidad y una fuerte relación entre los hombres y la naturaleza. Más allá de la identidad del mexicano de las primeras décadas del siglo xx, la preocupación en estos poemas invita al género humano a mirarse a sí mismo frente al mundo y frente a los caminos adversos trazados desde la lucha armada. A partir de esto, se aclara esa recurrencia de imágenes propias de la naturaleza, así como la incursión de episodios de la historia nacional y la caracterización de la Gran Madre como deidad compleja, dinámica, dual, en la que vida y muerte confluyen como parte de un mismo ciclo y orden cósmico.

Estas nociones de divinidad se encuentran, en la poesía de Reyes, articuladas a partir del empleo de la metáfora como estrategia para construir las constelaciones simbólicas que revelan la presencia de la Diosa como un tránsito de lo profano a lo sagrado. El carácter simbólico en estos poemas se presenta revestido por los atributos, poderes y cualidades de las deidades aztecas que, sin ser nombradas explícitamente (excepto la Coatlicue), acompañan a la enunciante durante dicho trayecto.

Por su estrecho contacto con la tradición de la poesía mexicana del siglo pasado y, en especial, por la invitación a volver los ojos sobre los aspectos más genuinamente humanos, considero que *Espiral en retorno* es una obra sobre la que vale la pena volver los pasos y aventurar lecturas a la luz de las múltiples perspectivas abiertas en las últimas décadas por la crítica literaria. Por otra parte, si como bien afirmaba Edmond Jabés, inútil es el libro cuando la palabra no alberga esperanza, creo que a un siglo de distancia del nacimiento de la autora y tomando en cuenta el desolado estado de cosas en que se encuentra el país, este es un buen momento para mirar hacia atrás y trazar una espiral en retorno hacia nuestros orígenes, nuestra historia y nuestra poesía.

BIBLIOGRAFÍA

- AGUILAR, Margarita. “Los murales de Aurora Reyes: una revisión general”, *Crónicas. El muralismo, producto de la Revolución mexicana, en América*. México: UNAM, 13 de diciembre de 2008: 31-44.
- . *Aurora Reyes. Alma de montaña*. Chihuahua: Instituto Chihuahuense de la Cultura, 2010.
- AZUELA DE LA CUEVA, Alicia. *Arte y poder*. México: El Colegio de Michoacán/FCE, 2005.
- BÁEZ-JORGE, Félix. *Los oficios de las diosas*. Xalapa: Universidad Veracruzana, 2000.
- BEST MAUGARD, Adolfo. *Manuales y tratados: método de dibujo. Tradición, resurgimiento y evolución del arte mexicano*. México: SEP, 1923.
- CASO, ALFONSO. *El pueblo del sol*. México: FCE, 1983.
- ELIADE, MIRCEA. *El mito del eterno retorno*. Madrid: Alianza, 1951.
- FLORESCANO, Enrique. *Imágenes de la patria*. México: Taurus, 2006.
- FRANCO, Jean. *Las conspiradoras. La representación de la mujer en México*. México: El Colegio de México/FCE, 1993.
- HERNÁNDEZ PALACIOS MIRÓN, María Ester del Carmen. *La condición femenina como configuración místico-erótica en la poesía de Enriqueta Ochoa*. Tesis de doctorado. México: Universidad Iberoamericana, 2005.
- LÓPEZ AUSTIN, Alfredo y Leonardo López Luján. *El pasado indígena*. México: FCE/El Colegio de México, 1996.
- . “La periodización de la historia mesoamericana”, *Arqueología mexicana*, septiembre de 2002.
- LÓPEZ MORENO, Roberto. “Aurora Reyes, poetisa: ‘corazón florido’”. Roberto López Moreno y Leticia Ocharán (eds.), *La sangre dividida*, 5-14. México: Gobierno del Estado de Chihuahua/Conaculta/Programa Cultural de las Fronteras, 1990.
- . “Breve apunte de Aurora Reyes”, *El Universal*, 7 de abril de 1990 y 28 de abril de 1990.

- _____. “Aurora Reyes: grito telúrico”, *Periódico de poesía* 8, México: UNAM, 1994: 92.
- _____. “Nota introductoria”, Material de lectura 179, poesía moderna. México: UNAM, 1994.
- MEYER, LORENZO. “La institucionalización del nuevo régimen”, *Historia general de México*. México: El Colegio de México, Centro de Estudios Históricos, 2000: 823-879.
- MONSIVÁIS, CARLOS. “Notas sobre la cultura mexicana en el siglo xx”, *Historia general de México*. México: El Colegio de México, Centro de Estudios Históricos, 2000: 957-1076.
- MULLEN, EDWARD J. “Motivos precolombinos en la obra de Pellicer”, *La poesía de Carlos Pellicer. Interpretaciones críticas*. México: UNAM, 1979.
- NEUMANN, ERICH. *La Gran Madre. Una fenomenología de las creaciones femeninas de lo inconsciente*. Madrid: Trotta, 2009.
- OCHARÁN, LETICIA. “Aurora, sacerdotisa de sí misma”, *La sangre dividida*. México: Gobierno del Estado de Chihuahua/ CNCA/ Programa Cultural de las Fronteras, 1990: 61-67.
- PAZ, OCTAVIO. *Las peras del olmo*. México: Imprenta Universitaria, 1957.
- REYES, AURORA. *Astro en camino*. México: SEP, 1950.
- _____. *Hombre de México*. México: Secretaría de Educación Pública, 1947.
- _____. *Hombre de México*. 2ª ed. Mexicali: Luz, 1948.
- _____. *Nueve estancias en el desierto*. México: Editorial del Magisterio, 1952.
- _____. *Humanos paisajes*. México: Amigos del Café París, 1956.
- _____. *Humanos paisajes*. 2ª ed. México: Editorial del Magisterio, 1960.
- _____. *La máscara desnuda. Danza mexicana en cinco tiempos*. México: SNTE, 1969.
- _____. *Tres poetas mexicanos*. México: Federación Editorial Mexicana, 1974.
- _____. *Espiral en retorno*. México: Delegación del Departamento del Distrito Federal en Coyoacán, 1981.

- _____. *La máscara desnuda. Danza mexicana en cinco tiempos*. 2ª ed. Material de lectura 179, poesía moderna. México: UNAM, 1994.
- RICOEUR, Paul. “La metáfora y el símbolo”, *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido*. México: Siglo XXI/Universidad Iberoamericana, 2006.
- ROURA, Alma Lilia. *Dr. Atl, paisaje de hielo y fuego*. México: Conaculta, 1999.
- SOLARES, Blanca. *Madre terrible. La Diosa en la religión del México antiguo*. Barcelona: Anthropos, 2007.
- ULLOA, Bertha. “La lucha armada (1911-1920)”, *Historia general de México*. México: El Colegio de México, Centro de Estudios Históricos, 2000: 757-821.
- VERA, Luis Roberto. *Roca del absoluto. Coatlicue en Petrificada petrificante de Octavio Paz*. México: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2006.

“ESPIGANDO LA SEMILLA...” DEL SABER: CONCHA URQUIZA Y EL PERIODISMO CULTURAL

MARGARITA LEÓN¹

CONOCIDA SOBRE TODO POR SU POESÍA MÍSTICA, su personalidad y su vida que alcanza tintes míticos, Concha Urquiza se va revelando a través de los años como una mujer de su tiempo, involucrada en el quehacer intelectual que, en los todavía estrechos marcos de acción, le permitía su condición de mujer y creadora en un periodo histórico de México caracterizado por cambios dramáticos: la posrevolución, el periodo cardenista y la presidencia de Manuel Ávila Camacho. Etapas en las cuales, a pesar de avances significativos,² no se había garantizado la participación abierta y reconocida de la mujer en la política y en la cultura del país.³

Concha Urquiza (Morelia, 1910-Ciudad de México, 1945) pertenece a una generación de escritoras nacidas en el temprano siglo xx cuyas obras significaron un cambio en la poesía que se cultivaba todavía hasta la década de los cuarenta; como bien advertía Gabriel Zaid, “se exigen más: replantean el lenguaje poético recibido y su propio papel en el mun-

1 Universidad Nacional Autónoma de México.

2 Se incluye en ese grupo escritoras como Margarita Michelena, Emma Godoy, Griselda Álvarez, Rosario Castellanos y Enriqueta Ochoa: un grupo de mujeres transgresoras, la mayoría pertenecientes a clases medias y altas urbanas –aunque no estuvieron ausentes organizaciones compuestas por mujeres obreras y campesinas, durante los años veinte y treinta– que intentaron romper el cerco de las tradiciones más arraigadas sobre su papel en la sociedad. Y es que la sociedad mexicana de las primeras décadas del siglo no abandonaba su orientación machista y clasista. Así, encontramos mujeres que surgían del magisterio, escritoras, periodistas y artistas que desde principios del siglo xx luchaban por sus derechos civiles (Anna Macías, *Contra viento y marea*, 131).

3 Entre las mujeres destacadas en los años treinta, pertenecientes también a una élite ilustrada, se encuentran María Ríos Cárdenas, Elvira Vargas, Esperanza Velázquez Bringas, Adelina Zendejas, Magdalena Mondragón, Rosa Castro y María Luisa Ocampo.

do de la cultura”.⁴ Su obra poética fue publicada de manera dispersa en revistas, reconocida primero por un pequeño círculo de lectores amigos –varios de ellos sacerdotes– y luego recogida como corpus de manera póstuma. Esto provocó que por mucho tiempo se le haya visto como una poeta que resultaba interesante solo para cierto sector de lectores: católicos o cuando menos “conservadores”. Sin embargo, los estudios que, afortunadamente, se van acumulando alrededor de su obra y su vida van revelando facetas desconocidas que la ubican como un personaje complejo y fascinante.

En efecto, la poesía y la personalidad de Urquiza han sido valoradas en diversos momentos durante el siglo xx y lo que va del xxi, fuera de los prejuicios propios de una visión meramente confesional o de un jacobinismo a ultranza. Ello ha llevado a estudiarla dentro de un contexto más amplio, esto es, más allá de la exclusividad de una lectura enfocada en su producción religiosa y de corte místico, la cual sin duda le ha valido ser incluida en la tradición literaria de México. Es este el objetivo del presente trabajo: mostrar a una autora no aislada en una celda de la fe religiosa sino interesada –por esa misma fe– en lo que pasaba a su alrededor.

Mujer moderna, Concha Urquiza escribe y publica prácticamente desde que era una niña, en los años veinte, y con el transcurso del tiempo, en diversas revistas y suplementos tanto de la capital (*Revistas de Revistas, El Universal Ilustrado, Ábside, Lectura, Rueda, México al Día, Juventud, Orden, Saber*) como del interior de la república (*Labor, Aula, Logos, Bandera de Provincias, Trento*). Mantiene desde muy joven amistades y contacto con escritores e intelectuales sobresalientes de la época como Mauricio Magdaleno, Arqueles Vela, Germán List Arzubide, Gabriel y Alfonso Méndez Plancarte, Rafael Heliodoro Valle, Alejandro Galindo y varios poetas que conociera en diversos momentos de su vida, como Pedro Rodríguez Zertuche, Raúl Cardiel Reyes, Manuel Calvillo, Joaquín Martínez Peñalosa, Antonio Rosillo e Ignacio Retes.

4 Margarita León Vega, *De contrarios principios engendrada*, 35.

En un momento de su juventud, Urquiza había llevado a la práctica política y de forma heterodoxa sus inquietudes sobre el hombre y el humanismo, sus ideas sobre la igualdad y la cultura. Sabemos que ideológicamente se sintió atraída por las ideas socialistas y que incluso mantuvo contacto con comunistas. Con apenas 18 años viaja a Nueva York, como hicieron otros intelectuales y artistas de la época. Aprovecha su estancia de cinco años en la gran urbe para perfeccionar el inglés, leer en su idioma a escritores modernos, franceses y norteamericanos (André Gide, Henry James, entre otros) y ponerse en contacto con las ideas que sobre el arte y la literatura campeaban en la populosa metrópolis, por entonces considerada oasis de la modernidad.

Ya de regreso a México en 1933, culminaría el proceso de reconversión religiosa que venía experimentando: vuelve al catolicismo de su infancia, abrazando para siempre la causa de Cristo y abandonando sus inquietudes políticas. Ese será desde entonces el centro y eje alrededor del cual giran su poesía y su vida. Sin embargo, hay otros derroteros en los que había incursionado antes como es el caso de la narrativa, y varios años después el del periodismo cultural, la práctica docente y el guion cinematográfico.

Su práctica en el periodismo, tema que aquí nos ocupa, se había iniciado tempranamente. Con apenas 16 años, Urquiza había entrevistado en los pasillos de la popular *Revista de Revistas*⁵ a importantes repre-

5 Desde su fundación a principios del siglo, *Revista de Revistas* atrajo un gran número de lectores. Si bien no estuvo del todo ajena a los sucesos de la Revolución mexicana, dio preferencia en su cobertura a los eventos y personajes de la escena internacional, como fue el caso de la información detallada sobre la Primera Guerra Mundial y sobre el movimiento independentista hindú liderado por Gandhi. Ofrecía una gran variedad de secciones para un público amplio, desde páginas literarias de gran calidad (lo más novedoso de la obra de los poetas nacionales e internacionales, novelas por capítulos, entrevistas a escritores), información deportiva, modas y consejos para el hogar. Por su parte, *El Universal Ilustrado*, surgido en 1917 y que se anunciaba como "semanario artístico popular", sigue la línea trazada. Aunque parecía destinado a un público interesado sobre todo en los acontecimientos externos: la caída del antiguo régimen ruso, la Gran Guerra o las casas reinantes en Europa, incluía también abundante material literario: traducciones del inglés de revistas estadounidenses, sobre todo en materia de cine; textos creativos de sus colaboradores, como los que aparecieron en el

sentantes de la cultura y de la literatura mexicanas de diferentes generaciones: “¿Qué opina usted de la nueva generación?”, era la pregunta que disparaba, en una primera oportunidad, a Rafael López, Mariano Azuela, Xavier Villaurrutia, Victoriano Salado Álvarez y Federico Gamboa. En esos momentos hablaba en nombre de los jóvenes escritores que trataban de abrirse paso para renovar la escena literaria, con el apoyo entusiasta o la resistencia a veces solapada de algunos consagrados. Al comenzar sus entrevistas, Concha señalaba:

La nueva generación, venida al mundo en una de las etapas más desconcertantes de la vida de este, tiene sobre sí todas las miradas de los hombres. Su espíritu ágil, y sus vibraciones sentimentales, preocupan a los viejos: forman las perspectivas más múltiples e inquietantes; y cerca de ella –de su aparente vulnerabilidad– gira el interés de los espíritus avizores.⁶

Unos meses después, Carlos González, José Gorostiza, Jaime Torres Bodet, Ernesto García Cabral y Carlos González Peña responden a otra pregunta que les hace Urquiza: “¿Quiénes son el mejor poeta y el mejor prosista mexicanos?” Con la misma actitud curiosa e interesada de la primera vez sobre lo que sucedía en el ámbito de las letras, la adolescente introduce su nota –que también ocuparía toda una página de la revista– con la siguiente consideración:

La decadencia de la poesía es un hecho innegable; todos sentimos ya que el verso no resurgirá más, por mucho que se esfuerzen los pocos que todavía le rinden culto. El arte en general pero sobre todo la literatura, ha llegado a tomarse en su verdadero sentido. La novela, el cuento –menos

suplemento *La novela semanal*, con gran aceptación entre los lectores. Cuando cambia a ser *El Ilustrado. Semanario Artístico Popular* (6 de septiembre de 1928), continúa con su política de dedicar secciones a la música, el teatro, el cine, las modas, los toros, a deportes como la lucha libre, el fútbol y el basquetbol (Engracia Loyo, “La lectura en México 1920-1940”, 248-249).

6 Concha Urquiza, “¿Qué opina usted de la nueva generación?”, 2.

quizás este último— son para nuestros escritores actuales como las bolas para el malabarista; en realidad, ellos mismos no son sino hábiles malabaristas, llenos de un amable desprecio para su arte.

En medio de esa crisis literaria porque [*sic*] atraviesa el mundo —sobre todo los países latinos— México se encuentra más exhausto, más pobre de literatura que ninguno de ellos.⁷

Luego de estos primeros escarceos, se sabrá muy poco sobre su quehacer en el periodismo. Es hasta la década de los cuarenta, a sus 33 años y con cierto prestigio como poeta, con madurez y lecturas acumuladas, que Concha Urquiza expone al lector sus puntos de vista, hace críticas y mantiene un diálogo de tú a tú con escritores contemporáneos suyos.

Huella de su actividad intelectual quedaría plasmada en un grupo de artículos que escribiría para la revista *Saber. Revista de Difusión Cultural*. En ellos, se ocupa lo mismo de revelar los graves errores que comete un connotado profesor de literatura, que de señalar cómo muchas ideas consideradas por entonces innovadoras eran más viejas de lo que se pensaba y de defender “los valores” que considera trascendentes en la vida y en la literatura; igual habla del derecho a la poesía que tienen todos los hombres y mujeres, independientemente de su condición social, que de los peligros de ser feliz o de la inclinación natural “a creer” de las personas.

En el periodo 1943-1944, cuando aparecen sus artículos en *Saber*, Urquiza radicaba en San Luis Potosí, “noble ciudad de vieja tradición cultural, sobre la que fulgulan todavía las sombras luminosas del gran he-lenista Ignacio Montes de Oca y Obregón y del gran poeta Manuel José Othón”,⁸ en la cual vive durante cinco años (1939-1944) y donde mantiene una gran amistad con María del Rosario Oyarzun, abogada y promi-

7 Concha Urquiza, “¿Quiénes son...?”, 32.

8 Gabriel Méndez Plancarte, “Prólogo”, XXV. Se refiere al prólogo que hiciera Méndez Plancarte a la edición de la poesía y la prosa de Urquiza, obra reunida por primera vez en 1946, un año después del fallecimiento de la poeta. Aquí utilizamos la edición de 1972, publicada en Guadalajara por la editorial El Estudiante.

nente miembro de la Academia de la Lengua en aquella entidad. Concha y “Chayo” tienen en común intereses intelectuales, amistades literarias y actitudes que eran propias de algunas mujeres de avanzada de la época, pero extravagantes en la católica y conservadora vida sanluisina como el vivir de su trabajo, fumar en público, usar boina y pantalones, andar en bicicleta y codearse con profesionistas y escritores hombres.

Si como señala Gabriel Méndez Plancarte, en el apacible San Luis, la poeta “empieza a respirar y a vivir en el ambiente que necesitaba su alma”⁹ –dicha afirmación refrendada por ella en las páginas de su diario, así como en las cartas que envía a su confesor y amigo Tarsicio Romo–, parece no solo referirse a un conocimiento más profundo y lúcido de su inclinación religiosa, sino a todo aquello que, formando parte de la realidad del mundo, ejerce su creatividad y su intelecto: “Concha pudo desplegar anchamente las alas de su espíritu en el doble y único cielo que ella amaba. Dios y la Belleza”.¹⁰ El “quieto remanso” donde “para siempre / encalló mi barquilla”, metáfora de su poema “Pax”, escrito durante el periodo potosino y con la cual describe el estado de su alma y de su pensamiento, revelan que, no obstante la placentera vida provinciana –sacudida por ráfagas de crisis afectivas y espirituales–, no hubo evento que pusiera coto a su insaciable sed de saber ni le impidiera ocuparse de temas que preocupaban a la sociedad de ese entonces y que impregnaban el ambiente nacional e internacional.

Sabemos por Méndez Plancarte que, durante su estancia en San Luis Potosí, Urquiza mostró fehacientemente su interés por el conocimiento. Impartió cursos de Historia, Literatura Universal, Española e Hispanoamericana y Civismo en escuelas secundarias privadas; hizo estudios para obtener, el 4 de diciembre de 1943, su título de bachiller en Ciencias Sociales por la Universidad Autónoma de San Luis Potosí, misma casa de estudios donde se encargaba de las cátedras de Literatura,

9 Méndez Plancarte, “Prólogo”, XXV.

10 *Ibidem.*

Lógica e Historia de las Doctrinas Filosóficas.¹¹ Es precisamente en este periodo de su vida cuando aparecen sus artículos en *Saber*, lo cual le permitió una buena retribución, amén de que su labor como periodista fue consolidándose.¹²

EL HUMILDE Y SAGRADO DESEO DE SABER|

Los artículos de Concha Urquiza y la propia revista *Saber* aparecen en un periodo histórico que Valentina Torres Septién califica como de "revolución institucionalizada", esto es, cuando la agitación social extrema durante las tres décadas anteriores parecía haber concluido. En efecto, México se encontraba en el proceso de consolidación como nación moderna; los proyectos de industrialización y crecimiento eran viables en el clima de paz que experimentaba el país. Esta situación era propicia para la reflexión y el cuestionamiento hacia la construcción del "nacionalismo cultural" expresado en las publicaciones.

Tal estado de cosas hizo posible el surgimiento de una clase media, burguesa, que buscaba abrirse paso, ya que, como escribe Septién, "los arquetipos convencionales ya no convencían a la mayoría y fueron sustituidos por modelos norteamericanos recibidos a través de todo tipo de productos como revistas, historietas, anuncios, libros, tiendas, películas"; pero, además, circulaban libre y velozmente las nuevas corrientes del pensamiento universal, adoptándose como propias. "México vivía

11 *Ibid.*, XXVII.

12 Ya para 1944, su labor como articulista estaba bien afincada pues "Felipe Navarro, el editor de la revista *Saber*, 'le ha duplicado sus ofertas' al pagarle 30 pesos por artículo y encargarle la Sección de Cine"; además se entrevista con Carlos Septién para ver si puede colaborar con *La Nación* (Maricruz Castro Ricalde y Gabriela Díaz de León, "Concha Urquiza por ella misma...", 107). En septiembre de ese mismo año, abandona la ciudad de San Luis con el propósito de estudiar de manera formal la carrera de Filosofía y Letras en la UNAM. También es admitida, por intercesión de Gabriel Méndez Plancarte, en el Seminario de Investigaciones Histórico-Filosóficas dirigido por el gran maestro José Gaos, quien le ofrece conseguirle una beca de El Colegio de México que le permitiera dedicarse "libre de apremiantes urgencias económicas- al perfeccionamiento de sus estudios" (Méndez Plancarte, "Prólogo", XXVII).

culturalmente un momento excepcional, del que surgirían importantes manifestaciones en todos los ámbitos, favoreciendo la lectura”.¹³

Pero, si bien el gobierno mexicano desde Lázaro Cárdenas había hecho un gran esfuerzo por llevar la educación a todos los mexicanos y el de Manuel Ávila Camacho impulsó, junto con un grupo de intelectuales que constituían la “élite cultural” del momento, la creación de organismos e instituciones que apuntalaran la educación y la cultura, y si constantemente los discursos oficiales se expresaban a favor de la educación y de la lectura, lo cierto es que las condiciones del país no permitían que los beneficios, sobre todo de esta última, llegaran a la mayoría de la población.¹⁴ Según el censo de 1940, de los 16 millones de personas en edad escolar, “solo un millón tenía acceso a alguna forma de instrucción, y 50% de los mexicanos que aprendían a leer y escribir no tenían oportunidad de terminar la educación primaria”. Estos lectores potenciales quedaban en el umbral del conocimiento, pues no pasaban de leer diarios, revistas, historietas y pasquines.¹⁵ Podemos deducir que fue por ese estado de cosas que los editores de *Saber* creían necesario contribuir –junto con otros esfuerzos importantes– a la política cultural vigente, sobre todo en el asunto de la lectura y, con ello, a la difusión del conocimiento.¹⁶

13 Valentina Torres Septién, “La lectura 1940-1960”, 295. Además de sus esfuerzos en pro de la unidad nacional, el presidente Manuel Ávila Camacho favoreció un modelo de país capitalista y “modernizador” (activación de la industria, la agricultura y la ganadería), cancelando varios programas instaurados por Lázaro Cárdenas, como fue la educación socialista. Durante su gobierno se creó la Central Nacional Campesina (CNC) que agrupó al magisterio rural, la Secretaría del Trabajo y el Sindicato Nacional de Trabajadores de la Educación (SNTE), que agrupó a la totalidad del personal que laboraba en el sector de la educación pública, a un tiempo que, a través de permisos, se impulsó la educación privada e incluso religiosa. La educación en general estaba al servicio de la economía del país. Las relaciones comerciales entre México y Estados Unidos alcanzaron un importante repunte, mientras que el país entraba oficialmente a la Segunda Guerra Mundial.

14 Torres Septién, “La lectura...”, 296.

15 *Op. cit.*, 297.

16 En el periodo cardenista se había hecho un gran esfuerzo a favor de la lectura popular y como el plan sexenal estipulaba que la nueva escuela socialista debería estar al servicio del obrero y campesino, el gobierno desplegó una extensa actividad alfabetizadora que, dice Engracia Loyo, tuvo dos momentos culminantes: la campaña de 1936 organizada en forma de concurso y la Campaña de Educación Popular. En la primera

En la nota editorial del primer número de *Saber*, publicado el mes de marzo de 1940, titulada “Un programa y un propósito”, se explica el objetivo de la revista y la razón de su nombre: *Saber*. Pero –se aclara–, “no es nuestro propio saber (que no tenemos), sino el saber de los demás”, pues la labor de sus fundadores “es la de espigadores buscando el grano más robusto y sustancioso” del conocimiento, por lo que:

Tendremos por otra parte, colaboradores ilustres que nos darán el fruto de su conocimiento con la deliberada idea de abrir caminos a la inteligencia humana, deseosa del inestimable bien del estudio.

Pero el propósito general será de cualquier modo, satisfacer por medio de esta publicación “este humilde y sagrado deseo de saber”, que decía el poeta latino, de nutrir el pensamiento con las ideas, observaciones y estudios de los que se han especializado en pensar, en observar y en ver al panorama universal desde una alta tribuna intelectual.

En un segundo párrafo, se aclara que se funda la revista a solicitud de “un gran número de lectores, con quienes nos hemos encontrado en los periódicos” y además, “a través de una anhelosa correspondencia” donde se ha expresado la necesidad que aquellos tienen de enterarse de diversos temas “para romper las tinieblas de esta precaria condición del que no tuvo estudios y a pesar de eso quiere SABER”.

Si bien la publicación se plantea como la labor de dar noticias en un marco inmediato y no ofrecer un conocimiento profundo de diversos asuntos para llegar a un público lector amplio, lo que sí se propone es que dichas noticias provengan de fuentes calificadas:

Cárdenas involucró a departamentos de Estado, organizaciones políticas, centrales obreras y grupos campesinos. “Boletines de radio, prensa y revistas como *El Maestro Rural* se dirigieron al alumno para convencerlo de que su ignorancia era la causa de ser explotado; aprender a leer y escribir era el primer peldaño de su educación y, en consecuencia, de la liberación de su clase” (Loyo, “La lectura...”, 280-281).

el artículo mejor pensado, la literatura de más bello estilo, el sistema filosófico más accesible, la lección de historia, las páginas inmortales de los libros que han desafiado la tremenda polvareda del olvido, el consejo, la nota, el proverbio, todo aquello que vaya agregando algo al inestimable tesoro del peculio intelectual.

Por último, la nota editorial señala que la pretensión que tienen los participantes en esta publicación es la de “contribuir en la pequeña medida de nuestras fuerzas, a la labor de cultura que se desarrolla en este histórico momento en nuestro país”, aludiendo, por un lado, a la política educativa, cultural y de reconciliación iniciada por el gobierno de Cárdenas¹⁷ y por la cual habían regresado, en calidad de indultados, diferentes políticos e intelectuales de la Revolución mexicana, algunos de los cuales habían salido del país para proteger su vida o su integridad familiar.¹⁸ A ello se sumaba la aportación de la inteligencia española que llegó exiliada a México y que influyó en distintas actividades intelectuales, entre las que se destacan sus aportes a la lectura y a la difusión del conocimiento a través de la fundación de editoriales y publicaciones. Su pre-

17 Para 1940, señala Engracia Loyo, la base lectora de la población se había modificado ligeramente, “gracias al esfuerzo del gobierno y la producción de editores y autores que abarataron y popularizaron muchas obras hasta entonces reservadas a una élite, un mayor número de lectores pudo disfrutar de la literatura”. De igual manera, afirma la estudiosa, “el vigoroso movimiento educativo emprendido a partir de 1920 aumentó en alguna medida la capacidad de lectura del pueblo”. Los acontecimientos internos durante el periodo revolucionario y las constantes transformaciones mundiales, “habían hecho surgir nuevos intereses y nuevas necesidades. La búsqueda de valores propios hizo aflorar una importante literatura nacional y las inquietudes por una sociedad más justa e igualitaria”, lo cual se vio reflejado en la producción literaria y en los gustos del público. Sin embargo, aclara Loyo, los esfuerzos por combatir la ignorancia y el analfabetismo tuvieron pobres resultados, con lo cual se comprobaba de nuevo que “la educación por sí sola es ineficaz para transformar una estructura social y puede ofrecer solo paliativos. Saber leer y escribir, ejercer estas habilidades, resulta un lujo incosteable para quienes tienen que luchar por su supervivencia” (“La lectura...”, 289-290).

18 Fue el caso de la familia del general Porfirio Díaz, o el de José Vasconcelos quien, a raíz de los negativos resultados de su campaña presidencial de 1929, había emigrado a Estados Unidos donde residirá hasta 1940.

sencia en México constituye un “fenómeno esencial para entender qué sucedió con la cultura a partir de 1940”.¹⁹

El entusiasmo mostrado por *Saber* y su afán de “contribuir” tiene también relación con lo que sucedía en el panorama internacional y en la política exterior de México: la práctica de asilo, sobre todo a partir de los años veinte y treinta, funcionó tanto para quienes como León Trotsky habían huido de las purgas estalinistas en la URSS,²⁰ igual que para los ya mencionados refugiados civiles y militares de la Guerra Civil española que desde 1937 desembarcaron en el puerto de Veracruz. Esta práctica se extendió durante el gobierno del general Ávila Camacho, beneficiando a quienes huían de los campos de la Alemania nazi en el marco de la Segunda Guerra Mundial.

SABER Y SU INTENCIÓN COSMOPOLITA

Saber. Revista de Difusión Cultural, con formato de media carta y con un número de páginas no mayor a 100, aparecía cada mes con una portada de distinto color (azul, morado, verde), y se anunciaba como “La esencia del pensamiento universal en cada número”. Su publicación, responsabilidad de Editora Mexicana, S.A., costaba en México 60 centavos el número suelto y 6.50 pesos la suscripción anual, mientras que

19 Torres Septién, “La lectura...”, 297.

20 La vocación de refugio en México por causas políticas se remonta al siglo XIX, pero es a partir de la Sexta Conferencia Internacional Americana, realizada el 20 de enero de 1928 en La Habana, que se establece oficialmente la política de asilo del país, ratificada más tarde en las convenciones de Montevideo (1933) y de Caracas (1954) durante las cuales México suscribiría una serie de acuerdos y asentaría las bases legales en ese mismo sentido. Desde finales de los veinte, habían llegado al país refugiados de la naciente URSS; un 9 de enero de 1937, León Trotsky y su esposa Natalia Sedova llegarían asilados a México, bajo la autorización del presidente Cárdenas. Serían recibidos en el puerto de Tampico por Frida Kahlo y transportados a la Ciudad de México a bordo del tren presidencial (Ana Ribera Carbó, “León Trotsky en México”; véase también Secretaria de Cultura, “Repasan historia del asilo en México”). Moysssen señala que han existido muchos asilos, siendo los más relevantes el español, el chileno, el argentino y el uruguayo, en los que México tuvo una política de Estado; les sigue el asilo cubano, en tránsito hacia Miami y Puerto Rico (Gabriel Moysssen, “El asilo en México: una tradición plural”).

“en el extranjero” su monto era de 20 centavos de dólar por número y 6.50 dólares la suscripción.²¹ En 1943, su director era el potosino Teodoro Torres: periodista, narrador, humanista y promotor de la cultura mexicana en Estados Unidos,²² quien contaba además “con la colaboración de muchos distinguidos literatos mexicanos, a cuyo cargo está la traducción, la selección de los artículos extranjeros y la escritura de los originales y compilaciones propiedad de la revista”. Ya en ese año aparecían los nombres de los distribuidores en varios países centroamericanos, del Caribe y de Sudamérica.²³

En el sumario de *Saber*, donde se enlistan los artículos incluidos y sus autores, se destacan los trabajos –traducidos al español– que provienen de periódicos y revistas estadounidenses e inglesas tanto culturales como de divulgación científica: *The American*, *Mayo Clinic Report*, *Coronet*, *Magazine Digest*, *The Atlantic*, *America*, *The American Mercury*, *The Saturday Evening Post*, *The New Republic* y *Britannia and Eve*. Hay también textos tomados de revistas francesas como *Voici la France de ce Mois* o *Revue de la Pensée Française*. Dos o tres colaboraciones constituyen secciones permanentes, como la de Porfirio Martínez Peñaloza,²⁴

21 El precio de 60 centavos de dólar representaba 18% del salario mínimo, que era de \$3.39, y la suscripción anual aproximadamente el de dos salarios mínimos; en ese año la paridad del peso con el dólar era de 4.85 pesos mexicanos. Se infiere que quienes podían adquirirla eran la clase media y media alta.

22 Teodoro Torres nació en Villa Guadalupe, San Luis Potosí, y murió en la Ciudad de México el 26 de septiembre de 1944. Vivió nueve años en San Antonio, Texas, donde colaboró para el periódico *La Prensa*. Durante su estancia en Estados Unidos conoció al escritor y humanista Nemesio García Naranjo y a otros escritores que se encontraban en el exilio. De regreso en la Ciudad de México colaboró para las publicaciones *Excelsior*, *Revista de Revistas*, *Saber* y *México al Día*. Fue miembro fundador de la primera escuela de periodismo en México, y fue elegido miembro correspondiente de la Academia Mexicana de la Lengua (Aurora M. Ocampo, *Diccionario de escritores mexicanos*, t. VIII, 504-505).

23 Los diversos “agentes y distribuidores” de la revista, en 1943, estaban en Cuba, Costa Rica, Honduras, San Salvador, Panamá, Perú, Chile, Ecuador, Nicaragua, Puerto Rico, Colombia, República Dominicana, Venezuela. En números anteriores esto no se especifica.

24 Porfirio Martínez Peñaloza (Morelia, 1916-Ciudad de México, 1992) fue periodista, poeta, traductor, maestro y académico mexicano. Sus trabajos, orientados por la escuela estilística de Dámaso Alonso y Leo Spitzer, se dedicaron al estudio y valoración de la poesía mexicana del siglo XIX, con especial énfasis en el movimiento

“La historia explicada” a cargo de Rafael Heliodoro Valle,²⁵ y “Antología de poetas mexicanos”, esta última una suerte de recuento de poetas y poemas que se hace al final de cada número bajo la responsabilidad de escritores consagrados como era el caso de Enrique González Martínez.²⁶

Los artículos de *Saber* versaban sobre temas variados, mostrando un perfil cosmopolita: historia, filosofía, política, ciencia (inventos y novedades), medicina, temas actuales, música, poesía, crítica literaria. Así, encontramos lo mismo un artículo sobre “La historia del Comintern” que otro sobre “Las modernas Dalilas de Hollywood”; lo mismo “De centenarios americanos” que “La verdad acerca del tabaco”; “¿Es música el jazz?” que “El progreso de la medicina”; igual “El misterio de los resfriados” que “El amor platónico”, o “Washington, ciudad inmunda” que “El propio Cristo es la mejor dieta”.

Para 1940, no obstante que la creación de publicaciones de provincia empezó a incrementarse, en la capital de la república fue donde se

modernista. Como periodista colaboró en las secciones culturales de *Novedades*, *El Sol de México*, *Excélsior* y *Noticias Gráficas*. En su tierra natal participó en las revistas *Logos*, *Schola Cantorum*, *Viñetas de Literatura Michoacana* (de la cual fue cofundador) y *El Centavo*. Colaboró también en *Estilo*, de San Luis Potosí; en *Papel de Poesía* de Saltillo; en el anuario *Humanitas* de la Universidad de Nuevo León; y en *Sembradores de Amistad*, órgano de la asociación del mismo nombre. Fue autor de libros como *Dos motivos de navidad* (1941) y *La nacionalidad mexicana* (1943). A lo largo de su carrera literaria firmó sus publicaciones con diversos seudónimos: “Dr. Theofrastró Amiba”, “Gabriel de López”, “Pepito Grillo”. Participó en la edición del *Diccionario Porrúa* y fue antólogo y prologuista de numerosas ediciones relacionadas con temas literarios y humanísticos (Ocampo, *Diccionario de escritores mexicanos*, t. V, 155-159).

25 Poeta, historiador, ensayista, bibliógrafo, poeta, periodista y diplomático, Rafael Heliodoro Valle (Tegucigalpa, 1891-Ciudad de México, 1959) vivió gran parte de su vida en México. Autor de numerosas obras históricas y de creación personal. Entre 1930 y 1940, se destacan las siguientes publicaciones: *Para una biografía de Hernán Cortés* (1935), *Bibliografía de historia de América* (1938), *Bibliografía de Ignacio Altamirano* (1939), *Unísono amor* (1940), *Índice de la poesía centroamericana* (1941), *Bibliografía del periodismo en la América española*, 1942, *Contigo* (1943), *Visión del Perú* (1943). Escribe lo mismo notas y artículos periodísticos en la prensa de más prestigio en México, Argentina, Colombia y Perú, que libros profundos y documentados (Aurora M. Ocampo, *Diccionario de escritores mexicanos*, t. IX, 130-138).

26 En números anteriores y en la citada sección dedicada a la poesía mexicana figuran también los nombres de Luis G. Urbina, Francisco A. de Icaza, Manuel José Othón, de quienes se ofrece a veces una breve semblanza y una selección de su obra poética.

concentraron la mayor parte de revistas (*El Libro y el Pueblo*, *Letras de México*, *Ábside*, *Revista de Literatura Mexicana*), además de periódicos y excelentes suplementos culturales como el de *El Nacional*, dirigido por Juan Rejano, al que sucedió *México en la cultura* de *Novedades* (1949-1961), dirigido por Fernando Benítez, donde colaboran destacados intelectuales. Siguiendo la tónica general, *Saber* y los artículos de Concha Urquiza abordan lo mismo asuntos de crítica literaria y cultural que de reflexión política y temas de actualidad como la Segunda Guerra Mundial y la política norteamericana hacia México y Latinoamérica.

ARISTÓFANES EN LOS OJOS DE CONCHA URQUIZA

El primer artículo que Urquiza publica en *Saber*, el 15 de diciembre de 1943 (vol. VI, núm. 46), se titulaba “Los problemas modernos hace 2 500 años” y ocupaba tres páginas (90-93). En él la escritora reprueba de entrada la tesis progresista de “lo nuevo”, pues la humanidad “es esencialmente incapaz de inventar algo nuevo; transforma a lo sumo y ordinariamente, ni eso siquiera”. Se muestra contraria ante “ciertas tesis filosóficas y sociales” pues “toda persona culta –afirma– sabe de sobra que son dislates propuestos, juzgados y fracasados hace cientos, tal vez miles de años”. Al respecto, la articulista señala que “el pretencioso intelectualismo de nuestros tiempos” debiera asomarse a la lectura de los griegos y latinos, pues estos planteaban problemas que ahora se miran como si fueran nuevos. Urquiza sigue la huella de José Vasconcelos, de los escritores del Ateneo de la Juventud y en general de los humanistas mexicanos quienes veían en la lectura de los clásicos una fuente de conocimientos imperecederos.

Es el caso de Aristófanes, “uno de los críticos más geniales que haya tenido el mundo”, quien juzgara y sentenciara “*hace dos mil cuatrocientos años*, casi todos nuestros problemas modernos”. Por ejemplo, el problema del “comunismo” –esto es, el de la socialización de los bienes, la administración de la propiedad común por el Estado– no era, afirma Ur-

quizá, un secreto para los atenienses del siglo IV, a.C. pues en *La asamblea de mujeres* –según la escritora– el comediógrafo griego clasifica a “los comunistas” en dos tipos, “el vividor y el ingenuo” que son “los mismos, los únicos, que conocemos en nuestros días”, aludiendo con su crítica a los políticos de la época, sean los cardenistas en el poder o los simpatizantes y militantes comunistas.²⁷

En el siguiente párrafo y entrando en materia, Urquiza habla de la diferente situación que tenían las mujeres en Roma, frente a la que tuvieron en Grecia. Mientras que las romanas movían “los resortes de la política”, las griegas, “sexo débil”, realmente, sufrían la marginación de este “pueblo masculino” y “misógino en extremo”. Fueron relegadas al gineceo, y se les negaba hasta “el atractivo del amor” y la “corona de la maternidad”, como en sus obras habían expresado Esquilo, Eurípides y hasta Platón, quien las había excluido de “El Banquete”. Sin embargo –señala Urquiza– “las ideas feministas en su forma extrema –igualdad de derechos políticos y sexuales– infestaban también Atenas”; es por ello, sigue diciendo la autora, que “Aristófanes se burla de tales ideas en la ya citada *La asamblea de las mujeres*, y esta burla, como todas las suyas, es un verdadero estudio sintético de los puntos vulnerables de la doctrina”.²⁸

Como puede observarse, Concha Urquiza trae a cuento, entre otros, el tema de los derechos de las mujeres frente a los de los hombres, así como el de la democracia y la igualdad política, económica y social entre individuos. En todos estos asuntos están implicados los debates ideológicos sobre el nacionalismo, el comunismo, el feminismo y el ateísmo, que se habían estado desarrollando desde las dos décadas anteriores junto con otros de mayor actualidad, derivados de la nueva situación que vivían el país y el mundo.²⁹ En efecto, en los años cuarenta, estaba México

27 Urquiza, “Los problemas modernos...”, 90.

28 *Idem*.

29 La depresión económica de 1929 en Estados Unidos no había disminuido sino, por el contrario, había estimulado la actividad de las mujeres mexicanas en las décadas de los treinta y cuarenta, “precisamente cuando menos mujeres podían encontrar trabajo fuera de casa y los prejuicios contra aquellas que trabajaban eran más intensos”.

en el umbral de lo que parecía ser su consolidación como nación moderna, pues se hacían más viables los proyectos de industrialización y crecimiento. Dos factores, desde los treinta, que harían posible el cambio: el desarrollo económico favorecido por elementos internos, incluyendo los adelantos educativos, y la coyuntura industrial propiciada por la guerra.

En este contexto, Urquiza hace un escueto análisis de la obra aristofánica, la cual –afirma– “podría ser el argumento de una película modernísima” cuyo contenido describe a grandes rasgos: las mujeres de Atenas se rebelan contra el régimen del varón y obligan a los maridos a quedarse en casa haciendo las labores domésticas mientras ellas se van al ágora, donde proceden de inmediato a reformar la ley, decretando un régimen comunista “y además, la igualdad de derechos”. Pero, enfatiza Urquiza, “en la aplicación de la ley tropiezan socialmente, con la naturaleza humana, y eróticamente, con la biología; es decir, con aquello con que han tropezado, tropiezan y tropezarán *in aeternum*, los reformadores de tipo simplista”.³⁰

Es evidente que la escritora tiene en mente las razones de su defecación del comunismo al que se sintiera atraída en alguna época. De manera disfrazada alude también al rumbo táctico y estratégico que había tomado el Partido Comunista Mexicano en relación con el cardenismo³¹ y

La así llamada “Gran Depresión” había acentuado la percepción de las grandes desigualdades e injusticias que existían en la sociedad, así como la conciencia de que la revolución de 1910 no había cumplido sus promesas. Esto impulsó a hombres y mujeres, lo mismo intelectuales que clases populares, a intensificar su activismo en ese periodo, cuando había exigencias de tierra por parte de los campesinos, de mejores condiciones de trabajo para los obreros, de nacionalización de las empresas extranjeras y reclamos por la disminución del nivel de vida, y también cuando las feministas, en su demanda de derechos ciudadanos completos para las mujeres, formaron el Frente Único Pro-Derechos de la Mujer (FUPDM) que alcanzó a reunir, en sus mejores épocas, a 50 mil afiliadas (Macías, *Contra viento...*, 154-155).

30 Macías, *Contra viento...*, 154-155.

31 La política del Partido Comunista en los años treinta pasó por varias etapas y cometió varios errores de estrategia política por su actitud sectaria que no tomaba en cuenta los cambios en la correlación de fuerzas del país; es decir, consideraba que la lucha entre los cardenistas y los callistas era el batallar cotidiano de las fuerzas gobernantes por alcanzar el poder. A la aplicación mecánica de algunas tesis dictadas por la Internacional Comunista, se agregó el error de caracterizar a la política de Cárdenas como fas-

la lucha feminista.³² Esto se puede vislumbrar a partir de la comparación que hace Urquiza, a la luz de su lectura de *La asamblea de mujeres*, de la situación de la mujer en Roma y en Grecia que comenta al principio. Debemos recordar que, a pesar de la lucha por los derechos civiles en el siglo XIX y lo que iba del XX emprendida lo mismo por anarcosindicalistas, maderistas, magonistas, vasconcelistas, comunistas y católicas, la discriminación de la mujer en diversos campos continuaba. La educación socialista que intentó implantar Lázaro Cárdenas y la cual contemplaba precisamente la igualdad entre géneros en todos los rubros de la vida

cista por estimular el fortalecimiento de las organizaciones obreras y campesinas, para apoyarse en ellas en la aplicación de su política progresista y antiimperialista. Pero después, como resultado del VII Congreso de la Internacional Comunista, el PC varió su postura considerablemente, tratando de aplicar de manera creativa su política a la realidad mexicana. Además de proponer la formación de un frente único para luchar contra el fascismo y el imperialismo, calificó al régimen cardenista como un gobierno con tendencias a la socialización de la economía que preparaba el paso a una etapa más elevada del movimiento revolucionario y ponía las bases para facilitar y acelerar a su debido tiempo la transformación de la Revolución mexicana en una revolución socialista (Anatole Shulgovski, *México en la encrucijada de su historia*, 137-146).

- 32 A nivel nacional, el movimiento feminista tuvo un repunte en la década de los treinta. El gobierno reformista de Cárdenas permitió la organización de diversos frentes feministas, entre los que se encuentra el FUPDM. A pesar de las divergencias ideológicas, participaron en su fundación, en 1935, destacadas luchadoras sociales tanto del Partido Nacional Revolucionario y del Partido Comunista como de sectores católicos. El frente luchó por alcanzar mejores condiciones de vida de las mexicanas mediante la defensa de sus derechos civiles, fundamentalmente el derecho al voto. No obstante la cercanía de las dirigentes del frente con Cárdenas y su política social de inclusión de las mujeres, la iniciativa de reforma política enviada por el mandatario al Congreso no prosperó, bajo el argumento de que estas no estaban listas para poder elegir a sus gobernantes. El temor de que las mujeres no apoyaran en las urnas a los candidatos del partido oficial fue lo que habría frustrado el anhelado deseo por conseguir el derecho al voto, el cual se conseguiría hasta los años cincuenta (Macías, *Contra viento...*, 135-148). La actividad feminista se incrementó en el periodo; entre otras cosas, se realizaron entre 1931 y 1934 tres congresos de obreras y campesinas, organizados por las mujeres mexicanas. Se destaca la actuación de feministas como María Ríos Cárdenas, quien tuviera una participación intensa en el Primer Congreso de Mujeres Obreras y Campesinas (octubre de 1931), evento en el que encontraría una franca oposición de las delegadas comunistas (Concha Michel y María del Refugio García) a su propuesta de unificación del movimiento de mujeres. De cualquier manera, se fundaría la Confederación de Mujeres Mexicanas bajo los auspicios del Partido Feminista Revolucionario, subsidiario del Partido Nacional Revolucionario (PNR) (Shulgovski, *México en la encrucijada*, 156 y ss).

social, se había truncado. En el artículo de Urquiza, la reflexión política, social y cultural se vehicula a través de los temas literarios.

En contraste con lo sucedido en la comedia aristofánica, en la vida real y cotidiana de México –nos dice la escritora– la imagen de la mujer y el rol que se le asignaba no habían cambiado. No obstante, se lograron ciertos avances en cuanto a la preparación y el desempeño profesional de las mujeres. Es importante recordar que en la primera década del siglo xx y parte de la segunda, la mayor parte de mujeres que estudiaban lo hacían para ser maestras y enfermeras, carreras apropiadas a su rol de género. A partir de los treinta, las carreras a las que ingresaban fueron cada vez más variadas, abarcando odontología, arqueología, química-farmacéutica, medicina, historia y filosofía. Sin embargo, a mitad de la década de los cuarenta, seguía siendo mayor el porcentaje de mujeres que elegían carreras catalogadas como “femeninas”.³³ Por su parte, las carreras científicas seguían siendo limitadas por la creencia de que no poseían ni la fuerza física ni la afición por la mecánica ni la capacidad mental para las matemáticas, ni tampoco el espacio para poder ejercerlas.³⁴

Al exponer la propuesta de Aristófanes de un “senado de mujeres”, esto es, el poder de las mujeres para reformar la ley, el cual Concha Ur-

33 Judith Zubieta García y Patricia Marrero Narváez, “Abriendo brecha”, 49-51.

34 Por lógicas razones, debido a las implicaciones de la revolución, el oficio más socorrido por parte de las mujeres fue el de enfermera, junto a algunos que ahora resultaban útiles, como el de telegrafista. Recién concluida la guerra civil y a raíz de la creación de la Secretaría de Educación Pública y con esta de las Misiones Culturales y las campañas de alfabetización, se hizo necesaria la participación de las mujeres. Tanto Álvaro Obregón como José Vasconcelos se apoyaron en las maestras normalistas para llevar a cabo sus proyectos educativos. Entre 1910 y 1940 privaba una educación distinta para hombres y mujeres, aun cuando la legislación no establecía diferencias. Cuando la universidad nacional adquirió su autonomía en 1929 y se convirtió en la Universidad Nacional Autónoma de México, la mujer ya tenía cierta trayectoria en esta institución y su presencia seguía aumentando y diversificándose en más y nuevas carreras. No obstante, entre 1945 y 1946, y a pesar del cada vez más fácil acceso a estudios universitarios, el magisterio y la enfermería eran, en ese orden, las carreras más socorridas por las mujeres (Zubieta García y Marrero Narváez, “Abriendo brecha...”, 49-51).

quizá considera también como una utopía,³⁵ y en un aparente diferendo respecto a la propuesta del clásico, pues no adopta su tono satírico y cómico, expresa de manera seria y explícita su convicción de que, por más que se hagan leyes para beneficiar a las mujeres, ellas deben enfrentar las barreras de su cultura y su propia naturaleza. Parece tener en mente el conflicto que relata la comedia cuando la asamblea decreta una serie de medidas que se consideran como propias del comunismo del siglo xx: entre otras, que los hombres jóvenes deben tener relaciones carnales primero con las mujeres viejas que con las jóvenes. El verdadero propósito que Aristófanes buscaba en esta y otras obras suyas era el de encontrar alguna solución a la crisis y decadencia de Atenas, y no polemizar sobre la igualdad de derechos entre géneros.³⁶ Urquiza también reflexiona sobre la crisis y decadencia de México, en que el tema de la igualdad no es un recurso retórico, pero tampoco es vital para el de-

35 Es posible también que Urquiza tuviera presentes otros sucesos que habían ocurrido durante el periodo cardenista: el repunte del movimiento obrero y campesino aunado a una gran represión. También el que las mujeres comunistas que participaron en el movimiento feminista habían antepuesto la lucha de clases a las reivindicaciones propiamente femeninas como el derecho al voto, la igualdad entre los sexos, el divorcio, etcétera.

36 En *Los asambleístas* o *La asamblea de mujeres* se habla del ideal de un gobierno de mujeres como resultado lógico y natural después de los resultados negativos de los sucesivos gobiernos de los hombres. Poner en manos de las mujeres el gobierno de la ciudad es el último recurso para salvarla. Este experimento, sin embargo, no representa un argumento a favor de la emancipación femenina sino, por el contrario, una crítica y ridiculización de la situación política de Atenas. No obstante el escapismo peculiar de Aristófanes y de otros muchos escritores contemporáneos suyos, el planteamiento de un gobierno de las mujeres no es tan claro en *La asamblea de mujeres*, pero sí hay en la obra alusiones veladas acerca del trasfondo social de la época y de las carencias del estado patentes después de la restauración de la democracia en el año 403 a. C. Disfrazadas de hombres, un grupo de mujeres, encabezadas por Praxágoras, se cuelan en la asamblea y votan la propuesta de instaurar un gobierno de mujeres, uno que impone medidas que serían vistas después como propias del comunismo, pero que en el contexto de la obra son consideradas democráticas (versos 630-635), como es el disfrute de los bienes materiales por parte de todos los habitantes, sin distinción de posición social, edad y sexo. Frente a una administración financiera corrupta, resulta conveniente tener a las mujeres como administradoras, ya que son ellas las que mejor gobiernan las casas (escenas de los versos 236-238 y 441-442), postura que incluso está en contra de los sicofantes quienes estaban a favor de eliminar a las féminas en el gobierno y en los juicios (escena 453-454).

sarrollo. Las palabras de Praxágoras, líder de las mujeres, quien en la trama de *La asamblea de mujeres* afirma bajo el guiño socarrón de Arístófanes: “Yo os demostraré que las mujeres son más sensatas que los hombres” (versos 214-215) –las cuales son desmentidas por la actitud de las féminas durante el desarrollo de la comedia– son también consideradas por Urquiza como un contrasentido.

Desde esta perspectiva, la escritora parece distanciarse del feminismo más radical, como el que representaban las yucatecas de los años veinte y otras mujeres progresistas posteriores (Elvia Carrillo Puerto, Elena Torres, María del Refugio García o Hermila Galindo), quienes exigían para las mujeres, entre otras cosas, el divorcio en iguales condiciones que para el hombre y el derecho de las mujeres a votar y ser votadas. A pesar de su propia experiencia como mujer intelectual que por ese entonces viaja, trabaja, vive sola y se mantiene económicamente, las afirmaciones de Urquiza la ponen en la línea de algunos planteamientos de feministas como Sofía Villa de Buentello, autora del libro *La mujer y la ley* (1921), quien se oponía al divorcio civil, aunque no al divorcio religioso, pues –señala Anna Macías– “como la mayoría de las feministas moderadas de corte liberal de su época, evitaba cualquier referencia a la religión”.³⁷ Buentello pensaba que el matrimonio indisoluble era la única manera de conseguir la felicidad de los hijos y la seguridad de la mujer, aunque admitía que había casos extremos en los que era necesario el divorcio, pero sin dejar de advertir sobre el rechazo social que toda mujer divorciada sufría inevitablemente.

Buentello se oponía también a la desigualdad legal de las mujeres tanto solteras como casadas, y abogaba –a pesar de su estatus de debilidad, dependencia e indefensión ante la ley– por su derecho a tener amigos y disfrutar de independencia intelectual y libertad de pensamiento. Afirmaba que, si bien nadie es libre en realidad y si la libertad que goza el hombre es ficticia, la mujer no tenía ninguna. Se preguntaba “por qué

37 Macías, *Contra viento...*, 135.

en México una mujer soltera no podía dejar la casa de sus padres si no había cumplido 30 años, por qué no podía ir sola al teatro, a caminar un poco, o por qué, en su propio país, tenía que viajar acompañada”.³⁸

Junto al tema de los derechos de las mujeres, o de ciertos derechos, Urquiza toca el tema del ateísmo a través de sus reflexiones sobre los diálogos “del seudo Sócrates”³⁹ en *Las nubes*, otra obra de Aristófanes que, a su juicio, es “un excelente comentario a muchos de nuestros libros de ciencia, así textos como obras de mayor empaque”.⁴⁰ El asunto de esta obra –afirma– no es nuevo, aunque parece seguir teniendo actualidad:

El ateísmo, deducido (o mejor, inducido de las observaciones científicas), tampoco era un misterio para los atenienses de los cuatrocientos y trescientos antes de nuestra era: se lo sabían de memoria, y a ningún griego medianamente culto le caía de nuevo. La diferencia es que no le tomaban en serio, porque lo que los griegos tenían de excelente es que hasta los mismos sofistas se daban cuenta de los sofismos.⁴¹

En la “Nota preliminar” a una edición española de *Las nubes*, de 1908, el traductor Federico Baráibar y Zumárraga explica –coincidiendo con la idea de Urquiza en su artículo– que la obra es una sátira sobre los vicios que en la educación de su tiempo se iban introduciendo gracias, especialmente, a la influencia de los sofistas, ídolos entonces de la juventud, que frecuentaban solícitamente sus escuelas.⁴² Los sofistas ha-

38 Macías, *Contra viento...*, 135-138.

39 Sabemos que Aristófanes fue un severo crítico de Sócrates, debido a la fama y prestigio de este y que aprovechaba sus comedias para denostarlo continuamente. Quizá lo de “seudo”, por parte de Urquiza, sea también una expresión de fobia heredada por ella del dramaturgo hacia el pensador, o se trate también de una ironía. Pero también es posible que aluda a una época muy temprana en que el joven Sócrates no era todavía un filósofo conocido y respetado.

40 Urquiza, “Los problemas modernos...”, 91.

41 *Idem*.

42 Estrepsíades, personaje que Aristófanes presenta como la personificación del fraude, es un hombre que ahogado de deudas y no teniendo con qué pagarlas, discurre una estrategia para burlar a sus acreedores, en vez de buscar una solución económica al problema. Envía a su hijo Fidípides a la escuela de Sócrates, para que aprenda a

bían aparecido en Atenas en tiempo de Pericles y, “abusando de la invención de Zenón el eleático, esgrimieron las armas de la dialéctica para satisfacer sus miras interesadas y ambiciosas”.⁴³ En sus discursos, no se proponían como objeto principal la demostración científica de un sistema de verdades, sino el deslumbrar a sus oyentes con sus dotes oratorias, sosteniendo, “con aquellos falaces argumentos que de ellos han recibido el nombre de sofismas, las más absurdas conclusiones y extrañas paradojas”.

Aristófanes reprocha a los sofistas que su modo de filosofar era una forma artificiosa basada en sostener el pro y el contra en todas las cosas, por lo que sus razonamientos “llevaban al escepticismo y a la negación de los dioses así como a relajar los más fuertes vínculos sociales con la predicación de una moral cuyo único móvil era el *carpe diem* y el placer”.⁴⁴ Así, los sofistas ponían en peligro el sentimiento de la verdad que deja de ser respetable desde el momento en el que se la considera discutible. Aristófanes descarga su ironía sobre estos “maestros ateos, vanos e inmorales, impulsado por el noble, levantado y patriótico pensamiento de restaurar aquel sistema de enseñanza que formó a los héroes del Maratón e hizo reinar en las costumbres la modestia y la virtud”; pero al hacerlo, reconoce Baráibar y Zumárraga, “cometió la imperdonable falta de elegir como blanco de sus tipos y personificación de los sofistas la

convencer con su elocuencia a los más reacios de sus acreedores, pretendiendo lograr de este modo, y en caso de ser citado a juicio, ganar el pleito, obteniendo una sentencia favorable, para lo cual debía llevar dos discursos, uno justo y uno injusto. El hijo se niega a asistir a la escuela por lo que Estrepsíades se ve obligado a presentarse él mismo como alumno. Es admitido, aunque un poco después Sócrates renuncia a darle lecciones a un discípulo tan estúpido y desmemoriado que solo recuerda de lo que le enseñan aquello que tiene relación con la manía que le ocupa. Finalmente Fidípides accede a ir a las clases del sabio maestro, de donde sale con los conocimientos que deseaba, los cuales emplea, no en salvar a su padre de los rigores de una sentencia, sino en justificar con argucias o sofismas su conducta depravada. Esto obliga al padre a renegar del talento del hijo y maldecir la hora en que abrigó la idea de que lo adquiriese. Como venganza contra el causante de su mal, quema la casa de Sócrates y termina la comedia (Aristófanes, *Comedias...*, 230-232).

43 Federico Baráibar y Zumárraga, “Nota preliminar”, 226.

44 *Op. cit.*, 227.

venerable figura de Sócrates", que era precisamente el más declarado de sus enemigos.⁴⁵

A la luz de las ideas de Aristófanes y, más exactamente, de su propia lectura de *Las nubes*, Urquiza critica el ateísmo del que hace gala Sócrates quien –afirma– confunde “caricaturísticamente” dos conceptos: “causa eficiente y causa instrumental”. Esto remite a la comedia donde Sócrates, instruyendo a Estrepsiades, habla del cielo para demostrar que Júpiter no existe y que las nubes son diosas y “muy importantes”, además de afirmar que quien junta las nubes no es Júpiter sino el “Torbellino”. Para ilustrar su argumento, la escritora cita un fragmento de la obra en cuestión e inmediatamente trae a la memoria el argumento materialista del “seudo Sócrates” a quien Aristófanes reprueba sin ambages: “No es el espíritu quien piensa, sino el cerebro: ¿Habéis visto algún hombre que, con el cerebro lesionado, pueda pensar ordenadamente?”⁴⁶ El artículo continúa su argumentación señalando que el comediógrafo “fija con genial precisión los tres pecados capitales de nuestras filosofías y sistemas –la inconsistencia, el carácter acomodaticio y la existencia fugaz– al presentarlos bajo la forma de nubes, que, a más de desvanecerse y cambiar constantemente de forma, imitan la figura espiritual de todo el que miran”.⁴⁷

Finalmente, en este artículo Urquiza toca un tercer problema, el de “las dificultades que encuentra en la práctica el régimen democrático”, abarcando temas como el del antiimperialismo y el de la necesidad de forjar un sentimiento latinoamericano frente al poder económico y cultural de Estados Unidos, cada vez más avasallante. A través de su interpretación de otra obra aristofánica, *Los caballeros*, descubre que en ella “encontramos políticos que se parecen extraordinariamente a los nues-

45 Baráibar y Zumárraga, “Nota preliminar”, 226-228.

46 Urquiza, “Los problemas modernos...”, 91.

47 Por ejemplo, Sócrates le pregunta a Estrepsiades si no ha visto alguna vez “mirando al cielo, una Nube parecida a un centauro, a un leopardo, a un lobo o a un toro” y este le contesta que sí. Cuando Estrepsiades vuelve a preguntarle al filósofo el porqué de ello, Sócrates responde, “A probarte que se transforman como quieren” (Aristófanes, *Comedias...*, 259).

tros”, esto es, que han llegado al poder gracias a su riqueza y a la demagogia mientras que “Aristófanes era demócrata... y un gran patriota”. Alude la articulista sin duda a la sátira feroz que el dramaturgo hiciera en su obra contra Cleón (personaje también de la comedia), heredero de la influencia de Pericles y acérrimo partidario de la guerra y quien fuera entronizado por el pueblo gracias a dádivas y discursos que prometían prosperidad y paz. Aristófanes, dice Urquiza, escribió la obra argumentando contra aquella “guerra suicida” que dividía a Grecia, pero sobre todo por los males que acarreaban las actitudes demagógicas para el pueblo, que finalmente le da su merecido. La escritora considera que la Grecia de entonces tenía una situación parecida a la de México y a la del “continente hispano” de los años cuarenta.

El artículo de la michoacana hace referencia a la percepción negativa que en México se tenía de la política exterior de Estados Unidos hacia el país, percepción que desde décadas anteriores había permeado también al movimiento feminista mexicano y latinoamericano, sobre todo al ala más radical. Había sido el caso, por ejemplo, de “la señorita Garcés, representante de un grupo de mujeres de Orizaba” quien, en respuesta al discurso de una delegada estadounidense, “la señora Baker”, durante el Congreso Panamericano de Mujeres de 1923, objetara la supuesta amistad entre mujeres de las dos naciones. Garcés reprochaba las campañas de Estados Unidos contra México, la actitud racista y clasista de los norteamericanos con nuestros connacionales, protestaba por los insultos y la imagen del mexicano en el cine y por “el poco aprecio que el gobierno norteamericano ha hecho de las diversas representaciones de nuestro gobierno”.⁴⁸

48 Macías, *Contra viento...*, 144. Señala Macías que las delegadas mexicanas al Congreso resentían el hecho de que Estados Unidos se hubiera negado a reconocer el gobierno de Álvaro Obregón durante tres años “a pesar de que había demostrado que tenía la capacidad para ocuparse del país desde 1920”. Afirmo que años después, en 1926 y 1927, las feministas mexicanas también resintieron “las acusaciones norteamericanas respecto a que el régimen de Calles era bolchevique debido a su anticlericalismo, su apoyo a la revolución de Sandino en Nicaragua, el establecimiento de lazos diplomáticos con

Urquiza toca precisamente la situación en la que se encontraban México y el continente, los cuales –deja entrever– se encuentran bajo la amenaza imperialista. ¿Cuál es para ella la salida a este estado de cosas? La respuesta la tiene de nuevo Aristófanes quien, al igual que Bolívar,⁴⁹ comprendió que “la unión de los pueblos hermanos en raza, en culto, en tradición, en espíritu” era una defensa efectiva contra “el bárbaro macedónico del Norte, que tarde o temprano había de aprovechar su desunión para devorarlos”.⁵⁰ No solamente parece aludir la escritora a las consecuencias que la Segunda Guerra Mundial traía aparejadas y que por entonces ya se vislumbraban: la división y el control del mundo por parte de las grandes potencias (Alemania, Estados Unidos, la Unión Soviética); sino también la invasión cultural de los vecinos del norte, en el contexto de las luchas intestinas que se llevaban a cabo en la política mexicana y bajo la bandera de un supuesto panamericanismo.⁵¹

Al final del artículo y acudiendo de nuevo a las analogías, la autora señala que en la Grecia “de hace cerca de treinta siglos” y en los tiempos actuales se padecen las mismas “viejas enfermedades del mundo, la eugenesia, la eutanasia, la intervención del Estado en la educación de los hijos, el totalitarismo”, pues la humanidad, “como afectada de memoria senil, repite las mismas historias, a lo largo de los siglos, tediosamente”. Otra vez alude a valores y prácticas que, provenientes de Europa y Estados Unidos, vulneraban las ideas de unidad nacional, unidad latinoamericana.

la Unión Soviética y su determinación a hacer valer los artículos de la Constitución de 1917 que afectaban los intereses económicos norteamericanos” (145).

49 Bolívar fue el primero de los próceres latinoamericanos que comprendió la importancia de la unidad americana frente a la amenaza de Estados Unidos. En 1814, propugna la unión de toda América meridional bajo un cuerpo de naciones. Sus denodados intentos por lograrlo lo llevaron a participar en el llamado Congreso de Panamá de 1826, del que sale desencantado y pesimista.

50 Urquiza, “Los problemas modernos...”, 92.

51 En 1933, Lázaro Cárdenas, como presidente de México, había señalado ya que la Doctrina Monroe (“América para los americanos”) no fue aceptada por México pues era solo la expresión de una política unilateral que Estados Unidos impuso, con el doble propósito de dejar fuera del continente a los países de Europa y de defender sus propios intereses en América.

americana y democracia, pero también atentaban contra el estatus “humano” de los individuos.

Si hacemos una evaluación general de “Los problemas modernos”, es posible ver por una parte, la heterodoxia y el eclecticismo del pensamiento de Urquiza, el cual se sustenta en informaciones de aquí y de allá sobre distintos temas, sin plegarse sistemáticamente a una filosofía o a una ideología precisas, lo cual le permite tener en cierto sentido una postura distinta frente a diversas cuestiones, en referencia a los extremos del espectro ideológico que prevalecían durante la época cardenista y un poco posterior a ella. Por un lado, muestra su talante democrático al criticar a la “eugenesia” –una teoría que había utilizado Hitler para justificar su idea de los alemanes arios como “raza superior”– y, por el otro lado, a la “eutanasia”, práctica que, desde la perspectiva de la Iglesia católica, iba en contra de las leyes humanas y sobre todo divinas.⁵²

Al expresarse en contra de la intervención del Estado en la educación pública, la postura de Concha Urquiza se muestra de nuevo ambigua, pues sus aciertos pueden interpretarse de dos maneras: por un lado, a la luz del panorama mundial del momento, específicamente con respecto al totalitarismo (lo que sucedía en la Alemania de Hitler y en la Rusia soviética de Stalin) y al imperialismo norteamericano, es democrática; pero por otro, en relación con el contexto nacional y respecto a la “educación socialista” y anticlerical durante los gobiernos de Calles y luego de Cárdenas, resulta conservadora y hasta reaccionaria. Y es que este último no solo había puesto en práctica el sentido social e igualitario de la educación contenida en el Artículo 3º de la Constitución, sino que además había sido un bastión en la defensa de la patria y contra el imperialismo, postura que Urquiza –como hemos visto– parece suscri-

52 “Eugenesia”, según el *Diccionario de la Real Academia de la lengua española* (en línea), es “la aplicación de las leyes biológicas de la herencia al perfeccionamiento de la especie humana. Por su parte, la “Eutanasia” en sus dos acepciones: 1. Filosófica: “Acción de omisión que, para evitar sufrimientos a los pacientes desahuciados acelera su muerte con su consentimiento o sin él”; y 2. Médica: “Muerte sin sufrimiento físico”.

bir solo en parte.⁵³ En este sentido, la escritora parece identificarse más con la actitud que tuviera José Vasconcelos, quien en ese entonces se opone a la educación socialista, específicamente su talante popular, el cual, irónicamente, él había defendido en sus años como secretario de Educación Pública.⁵⁴

Al ir desbrozando las ideas y conceptos que expresa Concha Urquiza en los artículos de la revista *Saber* durante 1943 y 1944 (en este caso, solo uno de ellos), es posible advertir el cambio ideológico que se había efectuado en ella desde una década anterior, cuando se afilia a un nacionalismo de base humanista como el que abrasaban connotados escritores e intelectuales católicos: algunos miembros pertenecientes a la Academia Mexicana de la Lengua, que se agrupaban alrededor de publicaciones como la revista *Ábside* y participaban en proyectos como el que llevaba a cabo la revista *Saber*.

Ellos, al igual que nuestra escritora, no se sentían aparte del mundo y de lo que sucedía social y políticamente en el panorama nacional sino, por el contrario, intentaban contribuir desde su muy peculiar trinchera a forjar la imagen y el pensamiento del México moderno. El apor-

53 El concepto de "educación socialista" para Plutarco Elías Calles tenía un contenido anticlerical que favorecía a los círculos gobernantes y no contemplaba verdaderas transformaciones económico-sociales a favor de las clases más pobres del país. En el periodo de Cárdenas hubo una amplia convocatoria a importantes sectores de la sociedad para impulsar una "economía colectivista en bien de los trabajadores" y junto con ello "superar la división entre masas populares y la nueva escuela"; la educación socialista, para él, debía preparar a los alumnos para –como egresados– "participar activamente en la vida económica del país". Entre otras concepciones, se basaba en la idea leninista de que "se deben dominar todas las riquezas del conocimiento humano". Para cumplir la meta de elevar la preparación de los jóvenes, se contó con el Instituto Politécnico Nacional, fundado en 1937 por instrucciones del gobierno. Shulgovski, *México en la encrucijada...*, 155.

54 No solo la educación socialista y democrática durante Cárdenas retomaba la experiencia de la Iglesia católica; como dice Shulgovski, "sus métodos –abstracción hecha de su contenido ideológico– interesaban también a las fuerzas democráticas dedicadas al problema educativo. Se trataba en primer lugar de utilizar para la propagación las nuevas ideas, el lenguaje universal del arte, de la música de los bailes, de las obras dramáticas". Al respecto, "es interesante señalar que el sistema de la nueva educación criticado por José Vasconcelos constituía un desarrollo y una encarnación orgánica de aquellas ideas que defendiera él mismo cuando era secretario de Educación Pública" (*México en la encrucijada...*, 157).

te de Concha Urquiza al periodismo cultural de los años cuarenta, quizá modesto si lo comparamos con la presencia más frecuente de otros escritores en la prensa nacional, es sin embargo importante, no solo para acercarnos con una perspectiva más amplia a su quehacer literario, sino para “espigar” nuestro conocimiento sobre la presencia de las mujeres en el periodismo cultural, durante un periodo importante para la historia de México.

BIBLIOGRAFÍA

ARISTÓFANES. *Comedias de Aristófanes*. T. I. Trad. Federico Baráibar y Zumárraga. Madrid: Librería de Perlado, Páez y C. (Biblioteca Clásica, t. XXVII), 1908.

———. *La asamblea de mujeres*. Introducción, versión y notas de Alberto Pulido Silva; revisión y preparación de la edición de Lourdes Rojas. México: UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas, Centro de Estudios Clásicos, 1996.

BARÁIBAR Y ZUMÁRRAGA, Federico. “Nota preliminar”, Aristófanes, *Comedias de Aristófanes*, t. I. Madrid: Librería de Perlado, Páez y C. (Biblioteca Clásica, t. XXVII), 1908.

CASTRO RICALDE, Maricruz, y Gabriela Díaz de León y Echenique. “Concha Urquiza por ella misma: un análisis de sus epístolas”, *Concha Urquiza. Entre lo místico y lo mítico*, Margarita Tapia Arizmendi y Luz Elena Zamudio Rodríguez (coords.), 103-122. México: Tecnológico de Monterrey/Universidad Iberoamericana/Universidad Autónoma del Estado de México/Conaculta, 2010.

DICCIONARIO DE LA REAL ACADEMIA DE LA LENGUA ESPAÑOLA. Vigésima segunda edición (en línea): <http://lema.rae.es/drae/>.

GALVÁN, Luz Elena. *La educación superior de la mujer en México (1876-1949)*. México: CIESAS (Cuadernos de la Casa Chata), 1985.

LEÓN VEGA, Margarita. *De contrarios principios engendrada. Poesía y prosa de Concha Urquiza*, México: UNAM, Coordinación de Difusión Cultural/

- Dirección de Literatura, Textos de Difusión Cultural, Serie El Estudio, 2009.
- LOYO, Engracia. "La lectura en México 1920-1940", *Historia de la lectura en México*, 242-294. México: El Colegio de México, 1988.
- MACÍAS, Anna. *Contra viento y marea. El movimiento feminista en México hasta 1940*. México: Programa Universitario de Estudios de Género, UNAM/CIESAS, 2002.
- MÉNDEZ PLANCARTE, Gabriel. "Prólogo", *Concha Urquiza. Poesía y prosa*, ix-xxxii. Guadalajara: El Estudiante, 1971.
- MOYSEN, Gabriel. "El asilo en México: una tradición plural", *El Universal*, 6 de enero de 2018. <http://www.eluniversal.com.mx/english/el-asilo-en-mexico-una-tradicion-plural>.
- MUSACCHIO, Humberto. *Historia del periodismo cultural en México*. México: Conaculta, 2007.
- OCAMPO, Aurora M. *Diccionario de escritores mexicanos*. T. V. México: UNAM, 2000.
- _____. *Diccionario de escritores mexicanos*. T. VIII. México: UNAM, 2005.
- _____. *Diccionario de escritores mexicanos*. T. IX. México: UNAM, 2007.
- RIBERA CARBÓ, Ana. "León Trotsky en México. Debate político y política de asilo", *Biblio3W, Revista Bibliográfica de Geografía y Ciencias Sociales* (Barcelona), v. 13, núm. 1.228, 25 de febrero de 2018: 1-8. <http://www.ub.edu/geocrit/b3w-1228.pdf>.
- SECRETARÍA DE CULTURA. "Repasan historia del asilo en México. Fernando Serrano Migallón y Christian Kloyber participaron en el panel El Exilio Europeo y su Historia, en el INEHRM". Comunicado, 8 de diciembre de 2017, <https://www.gob.mx/cultura/prensa/repasan-historia-del-asilo-en-mexico>.
- SEMINARIO DE HISTORIA DE LA EDUCACIÓN EN MÉXICO. *Historia de la lectura en México*. México: El Colegio de México, Centro de Estudios Históricos, 2005.
- SHULGOVSKI, Anatole. *México en la encrucijada de su historia*. México: Fondo de Cultura Popular, 1968.

TORRES SEPTIÉN, Valentina. "La lectura 1940-1960", *Historia de la lectura en México*, 224-337. México: El Colegio de México, Centro de Estudios Históricos, 2005.

"UN PROGRAMA Y UN PROPÓSITO" (nota editorial), *Saber* I, núm. 1, 1940: 1.

URQUIZA, Concha. "¿Qué opina usted de la nueva generación?", *Revista de Revistas*, 16 de mayo de 1926, 32.

_____. "¿Quiénes son el mejor poeta y el mejor prosista mexicanos?", *Revista de Revistas*, 4 de julio de 1926, 32.

_____. "Los problemas modernos hace 2 500 años", *Saber* VI, núm. 46, 1943, 90-93.

POESÍA Y PROSA. Prólogo y selección de Gabriel Méndez Plancarte. Guadalajara: El Estudiante, 1971.

ZUBIETA GARCÍA, Judith y Patricia Marrero Narváez. "Abriendo brecha: la educación científica de la mujer en México", *Mujeres en la ciencia y la tecnología: Hispanoamérica y Europa*, ed. Hortensia Moreno, 43-63. México: UNAM, Instituto de Investigaciones Sociales, 2005.

“UN VESTIDO PASADO DE MODA”: LEONOR LLACH SE DESVISTE DE LA MORALIDAD DE ANTAÑO, 1920-1940

SUSIE S. PORTER¹

INTRODUCCIÓN

LEONOR JOSEFA AMADA LLACH TREVOUX NACIÓ EN BARCELONA, Cataluña, un 17 de noviembre; sus documentos oficiales de empleo registran el año de su nacimiento de manera contradictoria; sin embargo, es más probable que naciera en 1905.² Sus papeles migratorios indican que llegó a México con su familia natal, desembarcando en el puerto de Veracruz el 25 de abril de 1917. Llach formaba parte de una ola creciente de migración española femenina, ya que las mujeres llegarían a representar alrededor de 30% del total de migrantes que salieron de España entre los años 1916-1930.³ Tanto Leonor como su madre María Trevoux Sendros se identificaron como “empleada”, mientras su hermana mayor, Guillermina, se identificó como “mecnógrafa”. Las tres llegaron en el vapor *Montevideo* mientras el padre, Jaime Llach Llagostera, carpintero, llegó al puerto de Veracruz en el *Antonio López*.

En algún momento los cuatro se trasladaron a la Ciudad de México, donde la familia Llach vivió en la colonia Santa María la Ribera, prime-

1 Universidad de Utah, Salt Lake City.

2 Archivo Histórico de la Secretaría de Educación Pública (en adelante AHSEP), Archivo de Concentración, Préstamo. G/131. Registro Civil, Acta de defunción, Entidad 9, Delegación 6, Juzgado 14, acta 07206, número 50665, 6 de octubre de 1996.

3 María Xosé Rodríguez Galdo, “Mujeres que emigran”, 405-424. Leonor Llach adquirió la ciudadanía mexicana el 24 de abril de 1931. Véase Genaro Estrada, *Memoria de la Secretaría de Relaciones Exteriores. De agosto de 1930 a julio de 1931*, 1149.

ro en la calle del Fresno, número 264, y luego a unos diez minutos caminando en la calle Naranjo, número 139. Esta segunda residencia fue una casa modesta de dos pisos, ubicada a una cuadra de la Alameda Santa María la Ribera con su famoso kiosco morisco. Leonor permaneció en esta casa toda su vida, compartiéndola con su hermana Guillermina. Poco después de llegar a la ciudad, y a pesar de que las hermanas se habían identificado como empleada y mecanógrafa, ambas ingresaron en la Escuela Comercial Miguel Lerdo de Tejada, para luego iniciar sus carreras dentro de los espacios burocráticos federales.⁴

A primera vista, Leonor Llach no parece formar parte de aquella generación de mujeres que se rebelaron contra las normas sistémicas de la feminidad durante el periodo posrevolucionario. No se vestía de bataclana ni de tehuana; no cortó su cabello a la “pelona” –como se calificaba al peinado de la época–, aunque sí defendió el derecho de las mujeres a hacerlo; no tuvo una pareja de forma pública, ni con hombre reconocido ni con mujer; tampoco se distinguió como cantante o artista. En cambio, estudió una carrera comercial y fue una destacada empleada del gobierno mexicano. Pero a pesar de su trayectoria aparentemente convencional, la vida y obra de Llach son testimonio de la forma en que, en los años veinte, las mujeres entraron a nuevos espacios educativos y laborales, y, con base en sus experiencias, contribuyeron a la redefinición de normas de feminidad tanto dentro del entorno laboral como fuera de él.

La vida de Leonor Llach, entendida en su contexto histórico, demuestra cómo ella llegó a cuestionar, de manera concisa y coherente, las normas de feminidad de su época. En las primeras décadas del siglo xx mexicano, se experimentó una evolución en la forma de educar a las mujeres; y, mientras a estas se les abrían más y más las puertas de las escue-

4 Fondo Consejería Jurídica y de Servicios Legales, Sección Coordinación Jurídica, serie Asuntos Migratorios, vol. 1: expediente 215 (f. ext. 25/03/1889 I.F. Ext. 27/05/1930 T); expediente 12 (registro 26 de julio de 1930, expediente 913 fs.); Archivo General de la Nación (en adelante AGN), Departamento de Migración, Subserie Españoles, 135: 083.



Fotografía tomada de la revista *Vidas femeninas*, abril de 1937, p. 13 (autor desconocido).

las, el proceso era acompañado por muchas reticencias debido al cuestionamiento de las normas de género que esto implicaba. La educación de Llach y la de sus compañeras en la Escuela Comercial Miguel Lerdo de Tejada de México, así como su carrera de empleada pública, experiencia compartida con muchas otras mujeres de su generación, la llevaron a proponer nuevos comportamientos femeninos.⁵ En concreto, Llach cuestionó la centralidad de roles domésticos, en especial el matrimonio y la maternidad, como ejes centrales en la vida de la mujer. Tal cuestionamiento implicaba rechazar el poder de ciertas normas de feminidad

5 Véanse Gabriela Cano y Verena Radkau, *Ganando espacios. Historias de vida*; María Teresa Fernández Aceves, *Mujeres en el cambio social en el siglo xx mexicano*; Maricruz Castro Ricalde, "Women Writers in the Revolution: Regional Socialist Realism"; Gabriela Cano, "El 'feminismo del estado' de Amalia de Castillo Ledón durante los gobiernos de Emilio Portes Gil y Lázaro Cárdenas".

como la abnegación, el honor y la inocencia. Abogaba por la independencia intelectual de la mujer, su derecho a ejercer una profesión fuera del hogar, nuevos patrones de sociabilidad con los hombres, y la autonomía corporal.

LA ESCUELA COMERCIAL MIGUEL LERDO DE TEJADA

Las primeras mujeres que entraron a trabajar en las oficinas públicas lo habían hecho en la década de 1890. Durante el Porfiriato, la expansión de la burocracia federal acompañó y facilitó la modernización del país, es decir, la provisión de servicios públicos para fomentar el crecimiento económico y el desarrollo social. Las secretarías y departamentos de Correos, Obras Públicas, Instrucción Pública y Bellas Artes, entre otros, aumentaron el número de personal para expandir sus servicios y alcance.⁶ A fines del siglo XIX y principios del XX, hubo un aumento en el número de mujeres que buscaron oportunidades tanto laborales como intelectuales desempeñándose como maestras; sin embargo, existieron también muchas otras que encontraron en la educación comercial y en el trabajo de oficina un espacio para desarrollarse intelectual y profesionalmente.⁷

La Escuela Comercial Miguel Lerdo de Tejada (MLT), donde Leonor Llach y su hermana se inscribieron como alumnas, fue establecida en 1901 por decreto presidencial, y abrió sus puertas en 1903 en la calle del Carmen número 4.⁸ Para su inauguración, se contó con la presencia del presidente de la república, el general Porfirio Díaz; del secretario de Justicia e Instrucción Pública, licenciado Justino Fernández; del subsecretario, licenciado Justo Sierra Méndez; del ingeniero Miguel F. Martínez, director de Educación Primaria; de la directora fundadora de la escuela, Raquel Santoyo; y de la secretaria de la misma, la maestra Ana

6 Susie Porter, "Empleadas públicas...", 2003, 40-63.

7 Milada Bazant, *Laura Méndez de Cuenca. Mujer indómita y moderna*.

8 *Boletín de Instrucción Pública. Órgano de la Secretaría del Ramo*, t. III, 10 de septiembre de 1904, 861.

María Durán, además del profesorado.⁹ En el año siguiente (1904), en ocasión de la primera fiesta escolar y la colocación del retrato de don Miguel Lerdo de Tejada en la escuela, la directora Santoyo dio un informe sobre las metas y avances de la escuela en el que señaló: “la Escuela nació al calor de una idea altamente patriótica y de sentimientos eminentemente filantrópicos.”¹⁰

Al referirse a sentimientos filantrópicos, Santoyo participaba en el discurso que suponía que el primer deber de la mujer era cuidar el hogar, pero que también reconocía la posibilidad de circunstancias y momentos en los que una mujer se encontraba obligada a trabajar fuera de su casa. Cabe señalar que para ese entonces ya existía una larga tradición de debate sobre la pobreza femenina, sobre casos de mujeres sin hombres que las sostuvieran, y sobre las formas para prevenir la prostitución a que muchas recurrían a causa de la necesidad económica.¹¹ Se incluían dentro de la definición de filantropía para mujeres ciertas formas de trabajo, tales como la fabricación de cigarros en algunos momentos de la historia del desarrollo de aquella industria.¹² Al mismo tiempo, la directora Santoyo reconoció el lugar que ocupaba el trabajo remunerado en la vida de las mujeres mexicanas, y no solamente en el caso de las mujeres pobres, sino en el de las de clase media quienes buscaban acceso a un trabajo calificado como “apropiado.” Señaló que la

9 Raquel Santoyo inició su carrera en 1888 como profesora de Ciencias Físicas. Después de trabajar varios años como “ayudante” en una escuela primaria, el 27 de septiembre de 1894, fue nombrada directora de la Escuela Nacional Primaria Elemental número 25. Después de nueve años y otras posiciones como directora de escuela primaria, el 6 de enero de 1903, fue nombrada directora de la Escuela Oficial Primaria con Sección de Comercio Miguel Lerdo de Tejada. АНСЕР, Departamento ЕТIC, c. 2317/120, Raquel Santoyo Halsey, 1891-1933. En el momento de establecer a la escuela Comercial Miguel Lerdo de Tejada Santoyo formó parte del Consejo Superior de Educación Pública. Véase, por ejemplo, “Actas de las sesiones del Consejo Superior de Educación Pública,” *Boletín de Instrucción Pública. Órgano de la Secretaría del Ramo*, t. I, México, Tipografía Económica, 240.

10 *Boletín de Instrucción Pública. Órgano de la Secretaría del Ramo*, t. III, 10 de septiembre de 1904, 861.

11 Fernanda Núñez Becerra, *La prostitución y su represión en la Ciudad de México*, 91-116.

12 Susie Porter, *Mujeres y trabajo en la Ciudad de México...*, 8-9.

educación comercial podía ser para la mujer “un salvoconducto en la lucha por la vida, facilitándole un trabajo apropiado y bien remunerado.”¹³

En su informe, Santoyo alababa el “abrir los campos de acción a la mujer, [lo cual] es redimirla de la perdición; es dar vida al precioso bibelot y convertirlo en aliado eficaz para la familia, y miembro productor para la Patria.”¹⁴ Si la profesión de maestra había proporcionado a las mujeres un modo de ganarse la vida en una ocupación respetable, las condiciones de trabajo de este iban en descenso con la reclasificación de la actividad como empleado público.¹⁵ Dentro de este contexto, algunas mujeres se dirigieron a la carrera comercial. Por cierto, entre las estudiantes de la escuela Miguel Lerdo de Tejada que Santoyo dirigía figuraban mujeres que previamente se habían titulado de maestras.

Si bien la Miguel Lerdo de Tejada no fue la primera institución que ofreció una educación comercial a las mujeres, sí fue la primera escuela comercial que abrió sus puertas especialmente para ellas. Desde su inauguración, la escuela llegó a figurar como una institución importante en la vida capitalina. Los periódicos de la ciudad publicaron artículos sobre sus actividades escolares, sobre su directora y sobre las maestras y alumnas a su cargo.¹⁶ Bajo la dirección de la directora Santoyo (directora de 1903 a 1914 y nuevamente en el periodo 1926-1933), el plantel comenzó una rápida expansión en el número de mujeres que egresaban, preparadas para trabajar en dependencias y oficinas de los sectores público y privado. En el año 1922, alrededor del tiempo en el que las hermanas Llach asistieron a la escuela, más de mil alumnas se inscribieron, lo que indica la demanda creciente para la educación comercial que existía

13 *Boletín de Instrucción Pública. Órgano de la Secretaría del Ramo*, t. III, 10 de septiembre de 1904, 861.

14 *Boletín de Instrucción Pública*, t. III, 10 de septiembre de 1904, 862.

15 María Eugenia Chaoul Pereyra, “Un aparato ortopédico para el magisterio...”, 63-90.

16 “Gacetilla: A Europa”, *Diario del Hogar*, 30 de junio de 1906, 3; *El Mundo Ilustrado*, 2 de agosto de 1908, año 15, t. 2, núm. 5, 139; “Señorita Raquel Santoyo”, *La clase media*, 30 de enero de 1910, t. II, núm. 83, 2; “La señorita María Corona”, *La clase media*, 1 de marzo de 1909, 3.

por parte de las mujeres; fueron tantas las que deseaban asistir a la escuela, que se debió suspender el periodo de inscripciones para asegurar que las que ya habían comenzado sus estudios pudieran completarlos.¹⁷ El aumento en la demanda de ingreso en este centro de educación era una señal de los ajustes culturales que se estaban dando en las normas que regulaban la educación y el trabajo femeninos. Un artículo aparecido en el periódico *El Universal* y más tarde reproducido en el *Boletín de la Secretaría de Educación Pública* explicaba el aumento de mujeres inscritas en la escuela de la siguiente manera:

Reflexionando en los viejos hábitos patriarcales que imponían el que la mujer no trabajase, o, mejor dicho, que solo se dedicara a las faenas domésticas, esta extraordinaria irrupción de capullos femeninos en las escuelas técnicas que proporcionan a breve plazo armas para la vida, medios honestos y lucrativos de trabajo, a las claras está proclamando que ahora en nuestro país, o, por lo menos en la capital de la República, la educación femenina, y, con esta, la existencia de la mujer, ha sufrido una completa transformación [...] En casas de comercio y oficinas es ya considerable el número de puestos ocupados por el bello sexo.¹⁸

Por lo tanto, en el entorno educativo donde se desenvolvían las mujeres se experimentó una efervescencia de cuestionamiento y cambio social.

Ya por la década de 1920 el crecimiento de la educación comercial era evidente desde varias perspectivas. Según la estadística escolar, el número de alumnos y alumnas en las escuelas técnicas subió de 7 550 en 1921 a 10 919 en 1922.¹⁹ En 1921 la MLT tenía 1 250 alumnas inscritas.²⁰ La Secretaría de Educación Pública consideraba la posibilidad de abrir

17 AHSEP, Departamento Escolar, Dirección de ETIC, 1: 38, 1922.

18 "Las mujeres que trabajan", *Boletín de la Secretaría de Educación Pública*, t. 1, núm. 4, primer semestre, 1923, 246; *El Universal*, 3 de febrero de 1922.

19 *Boletín de la Secretaría de Educación Pública*, t. 1, núm. 4, primer semestre, 1923, 487.

20 Susie Porter, *From Angel to Office Worker*, 74, 80.

otra escuela anexa a la MLT, aunque esto no se llevó a cabo.²¹ Dolores Salcedo fue nombrada como directora de la MLT en octubre de 1920, y al establecerse la Secretaría de Educación Pública en 1921, la escuela fue incorporada a aquella secretaría, llegando a formar parte del Departamento de Enseñanza Técnica, Industrial y Comercial (ETIC).²² La profesora Salcedo fungió como directora de la escuela entre 1921 y 1926.

Durante los años veinte, la Escuela MLT, siguiendo las líneas del departamento de ETIC, buscaba canalizar a los alumnos de los planteles bajo su cargo, incluyendo a las mujeres, hacia ocupaciones “prácticas”. La retórica de la educación práctica en este periodo ya no revelaba una preocupación por la elevación de la mujer mediante una ocupación “respetable” –criterio de fines del siglo XIX–, sino por orientar a las y los alumnos hacia “carreras prácticas como son las comerciales e industriales alejándolos en cuanto fuera posible de las carreras literarias que sobre estudios más prolongados confunden al aumento *del proletariado profesional*”, el cual se consideraba ya muy crecido en número.²³

Según tales criterios, en 1921, la directora Dolores Salcedo se dedicó a la labor de sistematizar y mejorar la educación impartida en la Escuela MLT. Convocó a todos los de taquígrafos a establecer criterios de uniformidad en los métodos de instrucción; por lo que los maestros y maestras se entregaron a esfuerzos continuos por unificar los cursos con los de la Escuela Superior de Comercio y Administración.²⁴ También

21 “Excesivas solicitudes de inscripción”, *Excelsior*, 21 de enero de 1922, en *Boletín de la SEP*, t. 1, núm. 4, primer semestre, 1923, 201.

22 AHSEP, Antiguo magisterio, Personal (maestros) 299: 11. Dolores Salcedo nació en Guadalajara el 19 de mayo de 1885 y se tituló en la Normal Superior del Estado de Jalisco. Comenzó su trabajo en la SEP en mayo de 1903. Al tomar la posición de directora de la MLT, reemplazando a la señorita María Luisa de la Torre, era célibe. En el año 1927 Salcedo solicita un nuevo puesto dentro de la SEP, porque su posición como inspectora de las escuelas técnicas había sido suprimida, y el doctor Casauranc la recomienda. De la Torre era antes subdirectora, bajo la dirección de Ana Durán. *Boletín de la Educación*, 1 de septiembre de 1914, 96-98.

23 30 de octubre de 1914, “El Oficial Mayor encargado del despacho, Félix F. Palavincini”. *Boletín de la Secretaría de Instrucción Pública*, t. 1, núm. 4, primer trimestre, 1923, 192. El énfasis es mío.

24 5 de noviembre de 1914, *ibid.*, 192.

efectuó una “división de los estudios en dos carreras, [que] tiene por objeto adaptarse a las necesidades sociales y a las particularidades económicas de las alumnas”.²⁵ La carrera de taquimecanógrafa se cursaba en tres grados: el de las taquimecanógrafas comerciales y oficinistas concluía el segundo año y el de las taquimecanógrafas parlamentarias, al terminar el tercero. De este modo, las alumnas que por su condición económica no podían hacer una carrera larga, quedaban preparadas “suficientemente para la lucha por la vida”. Las alumnas que deseaban una formación más amplia, para luego seguir una carrera avanzada, tenían la opción de cursar el tercer año. Cambios parecidos fueron implementados en las carreras de tenedor de libros; después de dos años se podían graduar de auxiliar de tenedor, y después de tres años de tenedor.²⁶ También, en sus intentos por posicionarse como la institución más importante de educación comercial para mujeres, la MLT ofrecía exámenes de equivalencia en taquigrafía y teneduría para alumnas de escuelas privadas, incluyendo las escuelas católicas como el Colegio Teresiano.²⁷

Además de adquirir formación profesional, las mujeres que asistían a la Escuela Comercial Miguel Lerdo de Tejada aprovechaban el ambiente intelectual y construían lazos profesionales. Las docentes se habían formado en las mejores escuelas del país, como era el caso de la Escuela Normal para Maestras, y había entre ellas mujeres destacadas como Hermila Galindo, María Arias Bernal y Eulalia Guzmán, entre otras.²⁸ Como complemento a su formación profesional, las alumnas tomaban clases de canto, solfeo y gimnasia. La escuela ofrecía pláticas y conferencias impartidas por mujeres distinguidas como la sufragista Margarita Robles de Mendoza. Al igual que en otras escuelas públicas, las alumnas crearon cooperativas y tiendas. La Escuela MLT tenía en los

25 *Idem*.

26 AHSEP, Departamento Escolar, 8: 13, Dolores Salcedo, 14 de diciembre de 1921.

27 *Boletín de la Secretaría de Instrucción Pública* t. 1, núm. 3, 1922, 245; t. 1, núm. 4, primer semestre, 1923; y 6 de marzo de 1922, por J. Vasconcelos. Véase también *Excelsior*, 18 de enero de 1922.

28 AHSEP, Personal sobresaliente. María Arias Bernal, A 4/8; Eulalia Guzmán G. 4/5.

años veinte dos cooperativas de consumo, con 130 socias, y una cooperativa de trabajo, con 32 socias.²⁹ También formaron su propio equipo de voleibol, para participar en los torneos entre las escuelas del departamento ETIC.³⁰

Como extensión de su programa curricular, las alumnas participaban también en algunas actividades patrocinadas por el gobierno, lo cual no solamente debió haber contribuido al *esprit de corps* de las alumnas sino también permitido su participación en actividades que eran integrales a la experiencia y el trabajo de los empleados públicos. Bajo la creciente influencia de José Vasconcelos, las alumnas de la MLT participaron en las campañas de alfabetización, las antialcohólicas (1929), y en los desfiles patrióticos de los días festivos.³¹

Las maestras y la directora se distinguieron por su formación, su éxito profesional y su dedicación a las alumnas. Muchas de las mujeres que se graduaron de la escuela llegaron a tener carreras destacadas. En la ocasión del 25 aniversario de la escuela en 1928, algunas de estas, como Leonor Llach y Otilia Zambrano, formaron la sociedad de exalumnas de la Escuela Miguel Lerdo de Tejada. Se reunieron con frecuencia para organizar comidas, tomarse fotos, y mantenerse en contacto.³² Las fotos, firmadas atrás por las asistentes, figuraban como recuerdos queridos dentro de los papeles de Zambrano, los cuales ahora se encuentran en el Archivo General de la Nación. Entre las firmantes, la directora Dolores Salcedo escribió recordatorios cariñosos en apoyo a sus exalumnas.

La Revolución mexicana trajo consigo una notable transformación en la administración pública, entre otras cosas por el aumento de la participación de las mujeres dentro de las filas de los empleados públicos. Si

29 "Informe, 1928/1929", AHSEP, Departamento de Enseñanza Técnica, Industrial y Comercial, Serie Escuelas Técnicas, 16:1.

30 AHSEP, Departamento de Enseñanza Técnica, Industrial y Comercial, Serie Escuelas Técnicas, 25: 6.

31 *Boletín de la Secretaría de Educación Pública*, t. 7, núm. 8, 1929, 25; "Informe, 1928/1929". AHSEP, Departamento de Enseñanza Técnica, Industrial y Comercial. Serie Escuelas Técnicas, caja 16: 1.

32 AGN, Personales, Otilia Zambrano, Correspondencia, 4.



En la ocasión del 50 aniversario de la Escuela Miguel Lerdo de Tejada (1953), de izquierda a derecha: Paula Nava (directora, 1941-1953), Amalia Castillo de Ledón, Leonor Llach, Adelina Zendejas. *Cifra de oro de la Escuela Lerdo, 1903-1953. Recuerdo de su cincuentenario*, México: Escuela Comercial Miguel Lerdo de Tejada, 1953, p. 82.

bien se ha definido a la revolución en términos de sus programas de reforma agraria y laboral, la educación pública, la asistencia social y el fomento a proyectos culturales, para realizar tales programas y proyectos las oficinas públicas se llenaron del personal que se requería. De esta manera, durante las décadas de los veinte y treinta, hubo una rápida expansión, a manos del gobierno, de las formas de empleo para mujeres como jefas de departamento, inspectoras, secretarías y obreras. Los censos registraron 3 398 empleados públicos en 1900 y 6 184 en 1910; las mujeres, quienes representaban aproximadamente 7% de esta fuerza laboral durante este periodo, experimentaron 221% de incremento.³³

Hubo dos ajustes importantes en la participación laboral de la mujer en la administración pública entre 1921 y 1940, periodo en el que Leonor Llach entró y avanzó en su carrera como empleada pública. Durante los años veinte y treinta, los hombres competían con un número creciente de mujeres para los puestos. En el Distrito Federal, por ejemplo, entre 1921 y 1930 el número de empleadas públicas creció 2000% mientras el número de empleados creció 300%. Se debe señalar que, a pesar del gran crecimiento en el número de empleadas, los hombres

33 Porter, *From Angel to Office Worker...*, 33.

seguían dominando la ocupación y representaban, de acuerdo con Alicia Alva, 87% de todos los empleados públicos.³⁴ Sin embargo, durante los años treinta el porcentaje de empleadas públicas en toda la república continuó creciendo; en 1932 representaban 28% y en 1938, 31% del total de empleados públicos.

El segundo ajuste importante se dio en el tipo de puesto que ocupaban las mujeres. Durante la década de 1930 un número creciente de mujeres ocuparon puestos no relacionados con la educación. En 1938 el número de empleadas superó el número de maestras. Esto se debía en parte a la disminución de la presencia de mujeres en el campo educativo. El número bruto de mujeres empleadas por el gobierno había crecido, pero el porcentaje de maestras declinó 58% del total de maestros en 1930 a 52% en 1938. A un tiempo, la fuerza laboral de empleados públicos durante esta época estuvo marcada por la segregación ocupacional gracias a que la gran mayoría de las mujeres estaban empleadas en las oficinas de las secretarías de Educación Pública y de Salubridad, y dentro de ocupaciones secretariales.³⁵

La carrera profesional de Leonor Llach floreció dentro de este contexto. Llach comenzó su trayectoria como empleada pública el 11 de noviembre de 1921, en la Secretaría de Educación Pública. Allí tuvo la posibilidad de trabajar cerca del secretario de Educación Pública, José Vasconcelos, y su secretario personal y también futuro titular de la dependencia, Jaime Torres Bodet. Ya por los años 1930, Llach trabajaba en la Secretaría de Salubridad y Asistencia como secretaria particular del secretario de la dependencia. En 1937 se encontraba trabajando en el Departamento de Asistencia Social Infantil.³⁶

34 Alicia Alva, "La mujer en el trabajo", 3.

35 *Censo de funcionarios y empleados públicos*, 30 de noviembre de 1930 (México: Talleres Gráficos de la Nación, 1934), 1-8; Dirección de Pensiones Civiles, *Tercer censo de empleados federales sujetos a la Ley general de México* (México: Imprenta M. L. Sánchez, 1938), 1-4, 18-36, 51.

36 Se identifica a Llach como secretaria del secretario del jefe de Salubridad en Ana Salado Álvarez, "no es de jóvenes, ni menos de revolucionarios, tratar de expulsar a las mujeres", *Excélsior*, 2 de octubre de 1935, 10; y, como entre las empleadas en el

Tales ajustes en la participación laboral de las mujeres señalan cambios en las experiencias educativas y laborales de toda una generación, y si bien cuestionaron, con el acto de entrar en nuevos espacios, las normas de feminidad de su época, algunas de ellas llegaron a transgredir tales normas de una manera aún más explícita: mediante las palabras que telearon sobre la máquina de escribir frente a la cual pasaron sus días.

ESPACIOS ESTRUCTURALES Y CULTURALES DE LA PRODUCCIÓN LITERARIA FEMENINA

Ángel Rama, en *La ciudad letrada*, sostiene que el periodismo fue una carrera fundamental en el desarrollo del oficio de escritor; pero en el caso de las mujeres en México, debiéramos considerar la importancia de la educación comercial y el trabajo como empleada pública como experiencias que contribuyeron al desarrollo de una cultura literaria. Si bien la máquina de escribir fue, según Rubén Gallo, una tecnología que transformó la literatura,³⁷ debemos reconocer que, en el caso de las oficinistas, muchas de las cuales pasaron sus días frente a una máquina de escribir, fue este instrumento el que transformó a algunas en escritoras y las capacitó para proponer nuevas formas de concebir las relaciones de género dentro de los ámbitos social y laboral. Las oficinistas, debido a la segregación ocupacional y a su posición política subordinada –tanto dentro del régimen revolucionario como en el escenario artístico–, no tenían mucho poder para intervenir e influir en las formas y temas literarios. Sin embargo, por medio de artículos en revistas, libros de modesta circulación y palabras dirigidas a la prensa, algunas mujeres como Llach intervinieron en discusiones sobre el derecho de la mujer al trabajo, la posibilidad de compañerismo con el hombre, y la posibilidad de tener una vida intelectual y profesional en combinación con, o en lugar de, la maternidad.

Departamento de Asistencia Social Infantil en AGN, Presidentes, Lázaro Cárdenas del Río (LCR en adelante), caja 831, expediente 544/1.

37 Rubén Gallo, *Mexican Modernity...*, 67.

Los guardianes de los espacios literarios y retóricos no siempre cedieron el paso a las mujeres que querían publicar. Tanto por el contenido temático de su obra como por su forma de escribir, según el ojo cuya visión crítica resulta sospechosa, ellas quedaron marginadas de los movimientos literarios más reconocidos. Ni la corriente literaria del indigenismo, ni la de la novela de la revolución dieron prioridad a temas urbanos –o sea, el espacio literario de las oficinistas–. El indigenismo literario floreció al lado de los programas gubernamentales de tono populista y su objeto de narración, las comunidades indígenas, se encontraba lejos de la experiencia de la mecanógrafa. Otra corriente, la de la novela de la Revolución, se enfocaba en “la bola”, en el campo y celebraba la masculinidad de sus participantes y aun de sus observadores.³⁸ Nellie Campobello fue una de las pocas escritoras que contribuyeron a la novela de la Revolución, ubicando también a sus personajes en un ambiente rural. Algunos autores identificados con el movimiento estridentista sí se interesaron profundamente por los temas urbanos y desarrollaron la figura de “La Mujer” moderna, quien se encontraba dentro de las tiendas y los salones de belleza.³⁹ Los Contemporáneos, criticados por su supuesto “afeminamiento”, también trataron temas urbanos, pero no se enfocaron en los temas relacionados con las mujeres.

Debido a las restricciones en su acceso a los medios para fomentar su creatividad y publicar sus obras, había estrategias diferentes para abrir el paso. Una porción significativa de las escritoras conocidas de la época eran personajes públicos: Nellie Campobello, Guadalupe Marín, Carmen Mondragón (Nahui Olin) y Antonieta Rivas Mercado, entre otras. Según Vicky Unruh, la autoridad cultural de estas figuras provenía por lo

38 Mauricio Magdaleno relata la historia de una mujer quien confronta las dificultades de la vida urbana en *Concha Bretón* (1936). Entre las pocas novelas que hacen referencia a las oficinistas se incluyen las de Mariano Azuela, *La luciérnaga* (1932) y *Regina Landa* (1939).

39 Elissa Rashkin, *The Stridentist Movement in Mexico...*, 133-134. Existe una edición en español de este libro: *La aventura estridentista. Historia cultural de una vanguardia* (2014).

menos parcialmente de su *performance*;⁴⁰ aunque también existían escritoras como Leonor Llach, que tenían talento y vocación literaria, pero carecían de la misma notoriedad pública. Para que floreciera y se incrementara la vocación literaria, algunas mujeres formaron redes de apoyo y aprovecharon las fuentes de publicación para los géneros breves: cuentos, artículos periodísticos, etcétera.⁴¹ Las revistas en las cuales publicaron las oficinistas formaban parte de la expansión de la producción literaria masiva, aunque más por su forma de dirigirse a un público amplio que por su tasa real de circulación.

Cuando mujeres como Llach comenzaron a escribir y publicar meditaciones acerca de su condición, ya existían discursos literarios sobre la mujer que trabajaba fuera de casa. Los pocos escritores que trataron el tema de las oficinistas elaboraron ideas parecidas a aquellas de los peligros que existían para las obreras en las fábricas, basándose en el concepto de industrialización como un proceso tanto moral como económico. La presencia de mujeres en las fábricas, especialmente las fábricas “mixtas” –es decir, donde trabajaban en compañía de hombres–, sugería un peligro moral, según la lógica del momento, por estar en “trato continuo con los hombres”.⁴² El pensamiento renacentista que tomaba a la familia como metáfora profunda de la organización social, y a la mujer como dependiente del hombre y a este como responsable del cuidado de la mujer, estaba en la raíz de esta inquietud. Debido a esto, cuando la mujer “salió” del lugar imaginado para ella por la protección del hombre (hablando metafóricamente), se expuso a las fuerzas que reinaban en la esfera pública. “En el primero [el hogar] hay mucho de idealidad; en aquél mucho de egoísmo; lo que contrasta en esa lucha que continuamente sostiene la obrera consigo misma.”⁴³ Al trabajar en la esfera pública –espacio masculino– la mujer se quedó, necesariamente, en una

40 Vicky Unruh, *Latin American Vanguards. The Art of Contentious Encounters*, 3-9.

41 Alicia Salomone, *Modernidad en otro tono...*, 10.

42 Porter, “Empleadas públicas...”, 2003.

43 *La Convención Radical Obrera*, 23 de junio de 1895, 1.

posición de “debilidad” socioeconómica y moral, debido a la posible explotación sexual que ponía en juego y duda su propia virtud. Este era el pensamiento dominante cuando las primeras mujeres entraron a la oficina como espacio laboral.

Federico Gamboa dio eco a la preocupación sobre las implicaciones de que las mujeres trabajasen al lado de los hombres cuando escribió “El primer caso” en 1888, en ocasión de “la cruzada intentada por la prensa para que se admitiese a la mujer en algunas de las oficinas del Estado, correos, telégrafos, etcétera”.⁴⁴ Sobre esta posibilidad, Gamboa comentó:

haciendo conocer al público la miseria en que se debate una mujer cuando no hay hombre que la ayude o la sostenga [...] así se hace en Europa, así en los Estados Unidos [...] Y yo el primero encontré muy bien todo aquello, como en efecto lo es; pero ¿caso por ser bueno dejan de existir los peligros que siempre ocasiona el acercamiento de los dos sexos?... Mientras un hombre viva cerca de una mujer habrá deseos y tentaciones y riesgos...⁴⁵

La mezcla de simpatía y de temor frente a la mujer que quería trabajar fuera de la casa marcó el ritmo de las representaciones literarias de las oficinistas en los años veinte y treinta. En 1939, Mariano Azuela escribe *Regina Landa*, novela que cuenta la historia de una mecanógrafa.⁴⁶ Azuela asocia el trabajo femenino en una oficina pública con la prostitución y el servilismo y lo considera la última opción antes de la mendicidad, si no es que igual a ella.⁴⁷ Regina Landa, el personaje principal de la novela, recupera su dignidad cuando decide que es mejor el desempleo y vivir decentemente, que tener la seguridad de un puesto burocrático. Además, la novela sostiene que el trabajo no puede coincidir con el matrimonio,

44 Federico Gamboa, *Todos somos iguales frente a las tentaciones...*, 230-234.

45 *Idem*.

46 Con *Regina Landa*, Azuela elabora una representación de las mujeres oficinistas que ya había introducido en *La Luciérnaga* (1932).

47 Mariano Azuela, *Regina Landa*, 37-38.



Leonor Llach Trevoux. *Cifra de oro de la Escuela Lerdo, 1903-1953. Recuerdo de su cincuentenario*, México: Escuela Comercial Miguel Lerdo de Tejada, 1953, p. 82.

meta primordial para la mujer según Azuela, quien estimaba que el trabajo perjudicaba su reputación y por lo tanto sus posibilidades de casarse. “Una reputación que se pierde es una vida que se trunca. El matrimonio no es una mera fórmula ni rutina social”.⁴⁸ Para Azuela, el acto de sumisión que significa trabajar en un puesto burocrático también tiene ramificaciones para la sexualidad del hombre que, en sus palabras, se vuelve “maricón”.⁴⁹ Los dos personajes centrales de la novela recuperan la dignidad, según la lógica de la novela, cuando salen del empleo gubernamental y se realizan humanamente al enamorarse. En manos de Azuela, la mujer es como debe de ser cuando no ocupa los espacios públicos que amenazan su honor, cuando queda bajo la protección de un hombre, también independiente. En esta polémica entra Leonor Llach.

48 Azuela, *Regina Landa*, 107.

49 *Ibid.*, 108.

SU PROPIA MÁQUINA DE ESCRIBIR

En su amplio estudio sobre las escritoras mexicanas, Martha Robles caracterizó a la década de 1930 como “los años oscuros” de la producción literaria femenina.⁵⁰ Aun si desde cierta perspectiva esta caracterización es atinada, fue durante esta década que aparecieron las palabras y los pensamientos de las oficinistas: una generación de mujeres que escribieron no solamente las palabras del jefe o el memorándum oficial, sino artículos periodísticos, novelas, cuentos, ensayos cortos y poesía. Si no tenían precisamente un cuarto propio a lo Virginia Woolf, sí supieron aprovechar las nuevas oportunidades educativas y laborales para luego sentarse en su escritorio y reflexionar frente a su máquina de escribir, para meditar sobre un sinfín de temas, entre los cuales figuraban los relacionados con su experiencia sociolaboral. Una de estas oficinistas fue Leonor Llach Trevoux. A pesar de las limitaciones, tanto en las tradiciones literarias como en las profesionales, desde los años veinte algunas oficinistas como Llach abrieron camino a temas íntimamente ligados a la cuestión femenina en el ámbito laboral: la resignificación de los efectos morales asociados con su intervención en nuevos espacios y las posibilidades de crear nuevas normas para una feminidad respetable, incluyendo la independencia sexual y la dignidad de la madre trabajadora.

Llach publicó mucho desde su juventud; fue una observadora sensata y creativa, y se preocupó mucho por la manera en que las normas de la feminidad restringían a la mujer. Durante los años veinte y treinta, colaboró en *Elegancias*, *El Hogar*, *La Prensa*, *El Nacional*, *El Universal Gráfico*, *El Universal Ilustrado*, *Crisol* y *Horizonte*, entre otras publicaciones periódicas de la Ciudad de México, y también en los periódicos regionales *Alborada* de Orizaba y *Alas* de San Luís Potosí.⁵¹ Durante los

50 Martha Robles, *La sombra fugitiva. Escritoras en la cultura nacional*, 223.

51 *Crisol* fue dirigido por Miguel D. Martínez Rendón, “Por el Bloque de Obreros Intelectuales de México”.

años treinta, publicó tres libros: *Cuadros conocidos* (1933), *Motivos* (1936) y *Retratos de almas* (1939), además de numerosos artículos y ensayos.⁵² Su producción literaria apareció en *Ideas*, revista del Ateneo Mexicano de Mujeres, y en la revista argentina *Vidas Femeninas*.⁵³ Más tarde, ya como jefa de bibliotecas (1959-72), publicó libros infantiles sobre historia patria y costumbres nacionales, además de estudios relacionados con la biblioteconomía.⁵⁴ A la luz de esta amplia obra, el aspecto que se considerará aquí es el que se enfoca en los cambios en la vida y las normas de comportamiento de las mujeres.

Los años veinte se caracterizaron por cambios marcados en las maneras de ver, tratar y pensar el cuerpo femenino.⁵⁵ La bataclana o cabaretera bailaba con un aire desenfadado y si su escasez de ropa no fue adoptada en su totalidad por el mundo de la moda, sí alimentó la difusión de nuevos estilos y siluetas femeninas.⁵⁶ Las famosas “pelonas” escandalizaron a muchos jóvenes estudiantes y a una buena parte del público con su novedoso corte de pelo y sus formas diferentes de vestir y comportarse, que más tarde se generalizarían como el estilo común entre muchachas de todas las clases sociales. Por su parte, reconocidas feministas y sufragistas como María Ríos Cárdenas aconsejaban abandonar los corsés y tacones altos.⁵⁷ Llach, por su parte, no solamente opi-

52 La publicación de *Cuadros conocidos* fue anunciada en F. Ibarra de Anda, “Un nuevo libro de mujer,” *El Nacional*, 2 de julio de 1933, 23.

53 Aurora M. Ocampo, *Diccionario de escritores mexicanos, siglo xx*, t. IV, 86; Heriberto García Rivas, *Historia de la literatura mexicana*, t. IV, 631.

54 Llach es autora de los libros *El centenario del cinco de mayo*, *Las posadas en México* y *Don Julián Carrillo*, además de otros mencionados en este capítulo.

55 Véase Julia Tuñón, *Enjaular los cuerpos. Normatividad decimonónica y feminidad en México*.

56 Anne Rubenstein, “La guerra contra ‘las pelonas’...”, 91-118; Ageeth Sluis, “Bataclanismo! Or How the Female Deco Body Transformed Postrevolutionary Mexico City”, 469-499.

57 María Ríos Cárdenas, “La mujer y la casa: modas. Lo que no debe hacerse. Recetas caseras”, *Mujer. Periódico independiente para la elevación moral e intelectual de la mujer*, 1 de diciembre de 1927, 7; “Los perjuicios que ocasionen el uso del tacón y del corset”, *Mujer*, 1 de mayo de 1928, 3; “Una entrevista interesante”, *Mujer*, 1 de junio de 1928, 3.

nó sobre una moda específica, sino sobre la relación entre el cuerpo, la moda y los derechos de las mujeres.⁵⁸

La relación de dependencia entre el cuerpo y el espíritu de las mujeres era un concepto primordial para Llach. “Hay que rescatar la libertad del cuerpo para conquistar la del espíritu”, escribió en 1929.⁵⁹ En sus textos solía hablar de la ropa como metáfora de las costumbres que restringían a las mujeres, como veíamos en la cita que sirve de título a este ensayo; para ella, ni la una (la moda) ni la otra (la vieja moralidad) les servían a las mujeres, a tal grado que afirmaba: “las costumbres estaban tan llenas de postizos como los trajes.”⁶⁰

Al mismo tiempo, reconoció que la moda servía como campo de batalla para el derecho de la mujer a decidir cómo presentar su cuerpo, cómo y cuándo aparecer en público, y por ende, para el ejercicio de sus derechos civiles que se debatían de forma pública. Hizo explícitas las implicaciones políticas de las conversaciones sobre los cuerpos femeninos. En 1929, Llach escribió “En defensa de las pelonas por una que no lo es”, artículo que apareció en *Elegancias*. El corte de cabello de las pelonas, escribió Llach, no era a su gusto y le daba horror la moda de pintarse las cejas y llenarse la cara de polvo. Todo eso le parecía una distorsión “agringada”; sin embargo, defendió el derecho de cada mujer a escoger su manera de vestir y nunca permitió que tales argumentos distrajeran al público de lo realmente importante. “Está de moda atacarlas sacando a relucir muchas cosas: tradición, belleza femenina, masculinismo... Nada de eso señores, ¡lo que nos importa es el voto!”⁶¹

Pero ¿cómo podían las mujeres escapar de la tiranía de la moda y la centralidad de las apariencias? La salida no sería fácil pues, como afirmaba Llach, estaban atrapadas en un callejón sin salida. La apariencia o

58 Llach opinó en contra del uso de tacones altos en “Tiranías de la moda”, *Alborada*, 29 de marzo de 1929, 6.

59 *Idem*.

60 Llach, *Cuadros conocidos*, 20.

61 Leonor Llach, “En defensa de las pelonas por una que no lo es”, *Elegancias*, 1 de junio de 1925, 21.

“buena presentación” de una mujer era ampliamente promovida como algo esencial para su éxito laboral. Las publicaciones periódicas, desde la *Revista de Revistas* hasta *Mujer*, esta última promovida y escrita en gran parte por María Ríos Cárdenas, publicaban artículos que proveían a sus lectores de ejercicios para mantener un cuerpo esbelto. Llach misma reconoció que la belleza física y la ropa atractiva eran requisitos para conseguir y mantener el empleo, por lo que debían ser tomados en serio. “La gente decente”, afirmó, solo presta atención a aquellos que se visten bien, por lo que “es lógico que la mujer que quiere ser bien recibida no repare en los medios de conseguir esa Buena [*sic*] presentación indispensable”.⁶² Para algunos los cambios más importantes del “sexo débil” tenían que ver con la moda, para Llach la preocupación primordial se situaba en el ámbito de los valores culturales que recaían en los derechos de las mujeres a favor de una plena realización personal.

En sus cuentos, Llach entra en diálogo con lo que ella define como una vieja moralidad. Tomando en cuenta la ampliación de la educación de la mujer y el incremento en su necesidad de trabajar, esta vieja moralidad restringía a las mujeres. En “Una mujer honrada”, escribe:

El considerar los escollos que otros tiempos han empujado hasta nosotros, con la marca de la protección, de la poesía, de todas esas cosas que al pasar de mano en mano, barajadas, han perdido lustre y han olvidado su fisonomía propia, produce un desconsuelo enorme por el legado inútil, un cansancio de mirar hacia atrás en vano; como al hallar en una novela mala escrita la descripción de un vestido pasado de moda, que hace que el lector se vuelva rencoroso hacia el autor que no supo librar a sus personajes de la ofensa del disfraz.⁶³

62 “Higiene y salud: ejercicio para conservar la esbeltez”, *Mujer*, 1 de diciembre de 1928, 4; J. de la Barrera y Vargas, “Importancia de la cultura moral en la mujer”, *Mujer*, 23 de diciembre de 1928, 11.

63 Llach, *Cuadros conocidos*, 177-178.

Según Llach, la moralidad atrapa y restringe el libre movimiento de la mujer, como un vestido –disfraz cotidiano– que le queda mal.

Quizá por la importancia que la lectura representaba para Llach misma, cuando buscaba identificar las causas de esta mala formación de las mujeres, criticaba un tipo de la literatura. Las historias de amor, “ese fárrago de literatura sentimental y cursi”, según Llach, perpetuaba una moralidad inadecuada para las realidades a las que se enfrentaban las mujeres.⁶⁴ Con palabras de la narradora de “Una mujer honrada”, la autora afirma:

Si supieran el mal que le hacen al alma femenina los cuentos de princesas enamoradas y de soldados valientes y de amantes que acaban casándose, se dictaría una ley prohibiéndolos [...] La pobre Alicia había creído que la vida es lo mismo que el cine, en donde la heroína se casa con el que ama, o acaba por enamorarse locamente del que se casa con ella, que resulta ser un hombre perfecto, y no comprendía cómo eran tan vulgares todos los hombres que trataba.⁶⁵

El cine y las “novelas tiernas” son, para Llach, la fuente de una educación dañina. Precisamente, las cualidades antes celebradas –el honor, la inocencia, el aceptar y no preguntar, la abnegación– son las que, en los cuentos de Llach, llevan a las mujeres a caer en desgracia. Llach consideraba a la inocencia como dañina para la mujer, opinión que expresó en 1933 cuando surgió un debate sobre la educación sexual para las mujeres. En un artículo publicado en *El Nacional*, Llach escribió que “la inocencia no es bella, es trágica”.⁶⁶ Una cualidad especialmente celebrada por la vieja moralidad era la abnegación, lo cual según la autora “a veces no es más que la amargura impotente de los inconformes y de los

64 Llach, *Cuadros conocidos*, 17. Llach se preocupó por el contraste entre la fantasía en el cuento infantil y la realidad que el joven encuentra cuando crece en “El cuento en la educación infantil”, *Alborada*, 11 de mayo de 1930, 4.

65 Llach, “Una Mujer Honrada”, *El Nacional Dominical*, 29 de mayo de 1932, 1.

66 Llach, “La ética de la educación sexual”, *El Nacional*, 6 de marzo de 1933, 3.

débiles; una ocultación del odio”.⁶⁷ No solamente cuestiona sino critica la veneración del honor, al cual considera un recipiente vacío. “No hay nada más triste [...] que la vida de esas mujeres a quienes nunca les pasa nada [...] que no han tenido tentaciones y que llegan a la vejez sin conocer un pecado, sin tener de qué arrepentirse. Vidas que no son siquiera virtuosas, porque no hacen más que seguir su curso mansamente”.⁶⁸

Tanto el honor como la abnegación y la sumisión eran, según Llach, las cualidades que se les enseñaban a las mujeres para que se pudieran casar. La fidelidad ciega a estas formas de comportamiento las enseñaba a enfocarse solamente en el matrimonio. “El matrimonio ha quedado establecido como una necesidad, peor aún, como un mandato o sentencia inapelable. A la mujer, de niña se le habla de amor, de joven, de matrimonio; si no puede conciliar las dos cosas, peor para ella. Y ninguna hija de buena familia, a los veinte años, puede admitir que en la vida haya para la mujer otro fin que casarse”.⁶⁹ Critica, además, la centralidad del matrimonio para el estatus de clase social, sobre todo para las mujeres de “buena familia”. El opuesto implícito a la formación de la mujer para casarse fue para Llach su independencia, tanto intelectual como económica.

En sus cuentos, la independencia económica es la que asegura la autonomía individual de la mujer y, por ende, la moralidad femenina; la vieja moralidad encauza a la mujer solamente a los “saberes de casa”, y la deja sin “preparación.” La palabra *preparación* en este caso y en esta época hace referencia a la educación, pero más que nada, a aprender una carrera o una profesión que abra posibilidades de trabajo para la mujer. En cambio, la falta de preparación convierte a la mujer en un ser dependiente. Mientras dentro de la vieja moralidad la participación de las mujeres en las actividades del ámbito público era mal vista, en la estimación de Llach es precisamente la falta de preparación lo que las lleva a caer en

67 *Idem.*

68 *Idem.*

69 Llach, *Cuadros conocidos*, 137.

la prostitución o la infelicidad. En el cuento “El ocaso de don Juan”, el personaje central es una mujer que cultiva su inocencia para atraer a un esposo, pero esta misma inocencia la lleva a caer en la desgracia: “Le habían enseñado muchas cosas, pero sobre todas a obedecer, y la habían engañado diciéndole que basta ser Buena [*sic*] para defenderse en la vida”.⁷⁰ En otros de sus cuentos, el personaje principal (femenino) se enfoca solamente en casarse, y no en su propio desarrollo independiente; pierde a su esposo o nunca lo tiene; y se encuentra sin posibilidades para sostenerse a sí misma o, en caso de tenerla, a su familia.

Los temas abarcados por Llach, en su escritura y en su activismo, se ubican plenamente dentro de los cambios de la participación de las mujeres en la fuerza laboral. Escribió sobre los ajustes en el balance entre la domesticidad y el peso creciente del trabajo y la vida intelectual, cambio social del cual, por cierto, formó parte. “Para una mujer culta el amor es problema secundario, el hogar un refugio, a veces muy agradable, pero no bastante para aislar del mundo, y la maternidad una obra maestra, a la que puede consagrar toda su inspiración, pero no un fin absoluto de su vida, una sentencia inapelable, que deba apartarla de todo trabajo intelectual o material”.⁷¹

En los años treinta persistió el discurso sobre lo negativo que podía resultar que mujeres y hombres trabajaran dentro del mismo espacio. Llach le da respuesta y contribuye a imaginar una realidad alternativa. Es en su cuento “Dar” donde presenta, de la forma más explícita, la posibilidad de una nueva moralidad surgida a partir de la colaboración de las mujeres, al lado de los hombres, en el ámbito del trabajo. “Dar” es la historia de Blanca, una secretaria, y de su jefe Alfonso, quienes se encuentran trabajando juntos en una oficina. Con detalles sensuales y franqueza sorprendente, la autora describe el placer que Alfonso siente al llegar al trabajo cada día y contemplar la belleza de Blanca. El personaje, un

70 Llach, *Retratos de almas*, 47.

71 Llach, “La feminidad y la cultura”, *Alborada*, 3 de marzo de 1926, 6.

hombre casado, “tuvo que amarla, pues ese es el único modo humano de resolver la admiración por un ser a quien se trata constantemente”.⁷² Contraviniendo la vieja moralidad, que hubiera condenado a Blanca, escribe que el amor que Blanca siente por Alfonso no llega a expresarse de una forma física sino que permanece a un nivel espiritual profundo, “importante para su fe: la amistad sin compromisos”.⁷³ Los sentimientos compartidos por ambos se acercan a una relación platónica y espiritual, la cual, para la autora, contrasta con los ejemplos de “revolucionarios” de ruines sentimientos, manifiesto en un personaje de tono populista quien moviliza a un grupo de campesinos por sus propios intereses egoístas.

Lo que propone Llach es un compañerismo profundo, una idea que desarrollaba en sus publicaciones desde 1929. En una encuesta periodística, preguntaron a Llach: “¿Cuál es el hombre que la mujer prefiere para amigo?”, a lo cual respondió: “El que sabe entenderla y obsequiarla discretamente, que es sincero sin descortesía, que sabe llegar cuando se le necesita y retirarse a tiempo y que nunca opina sobre el amor”.⁷⁴ Es decir, el hombre que la mujer prefiere no tiene que ver con un interés romántico.

De esta manera Llach construye nuevas formas de conceptualizar la moral femenina por encima de la celebrada vieja moralidad y las normas culturales que obligaban a las mujeres a poner la esfera doméstica sobre la vida pública. Aprendemos, en “El sabor de la vida”, que “los malos caminos se pueden iniciar en cualquier parte y que siempre empiezan en el hogar aunque no sea por culpa, sino por el empeño en conservar la ignorancia, que ya es una culpa”.⁷⁵ No da por sentado que el hogar y la familia sean necesariamente buenos, ni necesarios en sí, cuan-

72 Llach, *Cuadros conocidos*, 30.

73 *Idem*.

74 “La vida femenina”, “Solo para ellas”, “La Encuesta del Día... Contestación a la pregunta... ¿Cuál es el hombre que la mujer prefiere para amigo?”, *El Demócrata*, 25 de abril de 1929, 2.

75 Llach, *Retratos de almas*, 9.

do escribe: “La familia no es en realidad más que una organización convencional que se sostiene por la simulación”.⁷⁶

De esta manera también cuestiona las normas de género dentro del entorno familiar, señalando el nexo existente entre las relaciones interpersonales dentro de la familia y la posición de la mujer en el mundo laboral. Las mujeres –sugiere– aprenden su subordinación dentro de la familia, por ejemplo, en el trato desigual dado a ellas y a los varones. En su crítica, la disciplina familiar favorece a los hijos sobre las hijas, y esta es la razón por la que la mujer aprende a decir mentiras. El entusiasmo por la independencia se notaba, según Llach, sobre todo entre las mujeres que trabajaban, muchas veces para sostener a sus hermanos para, al pasar los años, tener que obedecerles a ellos. Siempre lista a revelar las ironías injustas, Llach nota que las contribuciones económicas de ellas no les dan los mismos derechos que disfrutaban sus hermanos varones. Las madres discriminan a sus hijas al restringir su movilidad física. Cuando salen a buscar la libertad, a la cual los jóvenes tienen fácil acceso, “la severidad con que se trata a la mujer no se emplearía nunca para el hombre en el mismo caso”. Llach agrega: “Cuando un hombre hace una canallada, la primera que lo defiende es su madre... yo prefiero llamarlo estupidez”.⁷⁷

En su deconstrucción de la vieja moralidad, la escritora llega a criticar la imagen sagrada de la madre. Las madres, en sus cuentos, son frecuentemente “figura decorativa de los ensueños inútiles, belleza sin inspiración que conserva el prestigio decadente de un pasado que no quiso ver la realidad.”⁷⁸ Llach lamenta el poder de invocar a la maternidad para restringir a la mujer: “Es gracioso el argumento que tienen los hombres para no dar la razón a las mujeres y cuando no pueden disponer de ninguna razón que tenga lógica: la maternidad, el hogar. En re-

76 Llach, *Cuadros conocidos*, 161. Llach elaboró estas ideas en “El trabajo de la mujer y la decadencia de la familia”, *Crisol*, 7 de enero de 1935, 30-35.

77 Llach, “La feminidad y la cultura”, 6.

78 Llach, *Cuadros conocidos*, 175.

sumen, literatura".⁷⁹ En el caso de las madres de carne y hueso, Llach aboga por un apoyo real. Tanto en sus publicaciones como en su entorno laboral, ella formó parte del movimiento de mujeres que lucharon por los derechos laborales de las madres solteras; en su escritura incluso apoyaba la propuesta del seguro de la madre.⁸⁰

DESDE LA UNIÓN DE EMPLEADOS HASTA EL ATENEO MEXICANO DE MUJERES

Leonor Llach expuso sus ideas acerca de la independencia económica y moral de la mujer no solamente en sus cuentos, sino en sus palabras dirigidas a la prensa, cartas y telegramas al presidente de la república y dentro del marco de foros feministas. Las empleadas públicas como Leonor Llach participaron en la movilización de las mujeres en los años treinta reunidas en multitud; ella participó en los Congresos Nacionales de Obreras y Campesinas, llevados a cabo en 1931, 1933 y 1934. En el tercer congreso, llevado a cabo en Guadalajara, Llach leyó un discurso sobre los recursos que se debiera proveer para apoyarles a las mujeres en la maternidad.⁸¹ La movilización de las empleadas públicas en tales congresos, y su visibilidad creciente dentro de las oficinas públicas, provocaría una reacción. Frente a la movilización de grupos de hombres quienes abogaban por despedir a las mujeres de sus empleos en oficinas de gobierno, Llach participó activamente en la movilización de las mujeres para defender sus derechos laborales, políticos y ciudadanos.

En el otoño de 1934, una organización llamada Partido José María Morelos (PJMM) solicitó al presidente electo y general de división Lázaro Cárdenas que cuando él tomara posesión de la presidencia, eliminara a toda mujer de las oficinas públicas, lo anterior bajo el pretexto de resolver

79 Llach, "La feminidad y la cultura", 6.

80 "Maternidad", *Vidas femeninas*, septiembre de 1937, 33-34; "El seguro de la madre", *Vidas femeninas*, 1939.

81 Leonor Llach, "Defensa de la maternidad", *Crisol*, 2 de enero de 1935, 75- 80.

el problema del desempleo masculino.⁸² El PJMM planteó que toda mujer regresara a la casa, que se ocupara de ser madre y que fuera reemplazada por un hombre. Mientras otros grupos que no estaban de acuerdo con que las mujeres ingresaran al ámbito laboral, reconocieron, sin embargo, las necesidades económicas de la mujer soltera en cuanto jefa de familia, el Partido José María Morelos nunca las aceptó. La petición del PJMM abrió un encendido debate público. En un artículo en *La Prensa* Llach denunció al grupo por fingir preocuparse por el hogar, la feminidad y la virtud de la mujer, cuando lo que les importaba eran los empleos considerados “una canonjía a la que todos (los hombres) se consideran con derecho”.⁸³ También subrayó que los desempleados no habían pedido ni tierra ni trabajos industriales; al contrario, el límite de su “patriotismo” fue pedir al Estado que cuidara de ellos. Llach acusó a los miembros del PJMM de deshonestidad porque no se preocupaban por las mujeres explotadas en las oficinas privadas o en las tiendas sino solamente por aquellas que, de serles arrebatado su trabajo, les abrirían posibilidades de mejores puestos públicos.⁸⁴ El PJMM se proclamaba adherente del Partido Nacional Revolucionario (PNR) y al ser cuestionados sobre el asunto, los representantes del segundo expresaron enfáticamente que cualquier grupo que se opusiera al empleo de las mujeres no tenía lugar dentro de sus filas.

Cuando en 1935 otro grupo que se autodenominaba Unión de Jóvenes Revolucionarios reintrodujo semejante propuesta, la respuesta de las empleadas públicas fue enfática. La periodista Ana Salado Álvarez, con el título de su artículo publicado en *Excélsior*, sostenía que “no es de jóvenes, ni menos de revolucionarios, tratar de expulsar a las mujeres”, y entrevistó a varias empleadas destacadas para dar su opinión.⁸⁵ Leonor Llach, secretaria particular del jefe del Departamento de Salubri-

82 María Ríos Cárdenas, “Afición a la empleomanía; nuestro mal”, *El Nacional*, 6 agosto de 1934, 8; Gonzalo de la Parra, “Puntos de vista”, *El Universal*, 10 de agosto de 1937, 9.

83 Llach, “Los ataques a las oficinistas”, *La Prensa*, 2 de agosto de 1934, 11.

84 *Idem*.

85 Ana Salado Álvarez, “No es de jóvenes, ni menos de revolucionarios, tratar de expulsar a las mujeres,” *Excélsior*, 2 de octubre de 1935, 10.

dad, defendió a las empleadas en términos similares a los valores que había expuesto en sus cuentos, publicados unos años antes. Según Llach, si unos pudieran decir que el hecho de que la mujer trabajara no era deseable, que no trabajara resultaría aún peor. Lo que sí le parecía era la posibilidad de que la mujer tuviera ingresos para poder sostenerse, y no tener que casarse por necesidad. “El trabajo de las mujeres asegura la independencia no solo para ellas, sino también para los hombres”. ¿A estos jóvenes les gustaría casarse con una mujer que no los amara?, se preguntaba, añadiendo que lo más conveniente sería que la mujer tuviera su propio dinero para gastar, sin tener que darle cuentas a nadie. Cerró su entrevista con sugerir que los hombres deberían pensar en propuestas que fueran de beneficio para hombres y mujeres, como serían una jornada de seis horas con sueldo equivalente a una de ocho y una semana laboral de cinco días.

Su defensa al derecho de la mujer al trabajo no se limitó a palabras escritas o dirigidas a la prensa. Llach fue miembro de la Liga Internacional de Mujeres Ibéricas e Hispanoamericanas, que abogó por mejorar la situación de la mujer. En la ocasión de un congreso en contra de la prostitución, organizado por la Liga Internacional de Mujeres Ibéricas e Hispanoamericanas y por mujeres del PNR, Llach retomó la cuestión del derecho de las mujeres al trabajo. Katherine Bliss identifica a Llach con la facción “conservadora” por su alianza con el PNR y por hablar sobre la importancia de la intervención del Estado en la vida familiar para resolver el problema de la prostitución.⁸⁶ Mientras así sea el caso, hay que matizar cómo entendemos la política de Llach, quien, en un artículo sobre la prostitución publicado en una revista capitalina, enfatizó la importancia del derecho de la mujer a trabajar y defendió al movimiento feminista:

Los que se afligen por el aumento del feminismo y que quieren librar a la mujer del trabajo porque los quita de las oficinas, no van a librar a las

86 Katherine E. Bliss, *Compromised Positions...*, 191.

mujeres de los campos, que recogen las siembras y llevan el arado hasta en el periodo difícil del embarazo. Que se dé preferencia a las mujeres en los trabajos que no requieren esfuerzo físico. La educación, las facilidades para el trabajo y la Buena [sic] retribución del mismo, son las únicas medidas que pueden resolver este problema.⁸⁷

Muchas empleadas, señaló, eran el único sostén de sus familias. La identidad de madre soltera en particular había sido por muchos años una base legítima sobre la cual reclamar derechos, recursos y legitimidad dentro de la esfera pública.⁸⁸ Su movilización en defensa de los derechos de la mujer en el trabajo se entretrejía con la lucha por una mayor participación dentro de la política partidaria y por el sufragio. En enero del 1936, el PNR declaró una política de “puertas abiertas”, la cual incluía la aceptación de las mujeres dentro de sus filas y el otorgamiento del derecho a votar en las elecciones internas del partido.⁸⁹ El cambio fue controversial y los seguidores de Emilio Portes Gil (a la sazón presidente del PNR) calificaron de “comunistas” a las mujeres que pidieron el voto, en parte debido a sus diferencias políticas con aquellas que se asociaron con el senador Ernesto Soto Reyes y el general Francisco Múgica, con quienes Portes Gil tenía una larga historia de conflicto.⁹⁰ La movilización de las mujeres dio lugar a que el Comité Ejecutivo Nacional del partido elevara al Sector Femenino a Oficina de Acción Femenina.⁹¹ El diluvio de cartas que el presidente Cárdenas recibió de parte de las empleadas públicas, tanto individuales como de grupo, es un testimonio de la importancia de las diversas formas en que se organizaron las mujeres: oficin-

87 Leonor Llach, “Influencia del medio en la prostitución”, *Crisol*, 1 de octubre de 1935, 203-210.

88 Susie Porter, “Empleadas públicas...”, 2006, 189-213.

89 Luis Javier Garrido, *El partido de la revolución institucionalizada*, 206.

90 Cabe señalar que Portes Gil clasificaba a Mathilde Rodríguez Cabo, Refugio García y las doctoras Esperanza Balmaceda y Esther Chapa como mugicistas. Emilio Portes Gil, *Quince años de política mexicana*, 528.

91 Garrido, *El partido...*, 207; *El Nacional*, 7 de febrero de 1936.

tas, enfermeras, maestras, abogadas, médicas, amas de casa, vendedoras en los mercados y jefas de asociaciones de barrio.⁹²

Leonor Llach formó parte activa del grupo de cientos de empleadas públicas que se movilizaron pidiendo más voz dentro del partido y exigiendo a sus propias organizaciones que trabajaran no solamente para el provecho del organismo sino para la mujer en específico. Para fines del mes de abril y principios de mayo de 1936, lograron una reunión con Portes Gil e Ignacio García Téllez, presidente y secretario general respectivamente del Comité Ejecutivo Nacional del PNR.⁹³ La reunión consolidó la postura pública de Portes Gil, aunque de hecho su apoyo a las empleadas públicas resultó ser bastante débil.⁹⁴ La reunión dio como resultado la formación del Consejo Nacional Femenino, integrado al partido, al cual serían invitadas varias agrupaciones femeninas.⁹⁵ En junio unieron fuerzas en la Organización Nacional Femenina del PNR. El comité ejecutivo fue liderado por empleadas públicas activas dentro del movimiento sindical: Thais García, secretaria general y empleada en Gobernación; Gudelia Gómez, secretaria de Acción y empleada en el Departamento del Trabajo y tres empleadas de la Secretaría de Educación Pública; Leonor Llach, quien fungía de secretaria de Prensa; Soledad Flores, secretaria del Interior, y Refugio Rangel, secretaria de Acción Educativa.⁹⁶ El año siguiente, el PNR formó la Secretaría de Acción Fe-

92 AGN, LCR 544.61/103; AGN, LCR 830.544/1; Mendoza, carta del 1 de febrero de 1936; Jefe Acción Femenina del PNR, 2 de enero de 1936.

93 “Sector femenino en organización”, *Excelsior*, 30 de abril de 1936; “Será organizado en forma seria el sector femenino que hace servicio oficial”, *Excelsior*, 1 de mayo de 1936; “En favor de las empleadas”, *El Universal*, 1 de mayo, 1936; “Las empleadas públicas van a tener iguales derechos que los empleados”, *La Prensa*, 1 de mayo de 1936; “El PNR y las demandas de las empleadas”, *El Nacional*, 1 de mayo de 1936; Garrido, *El partido...*, 192-193.

94 “Una convención de empleados”, *La Prensa*, 3 de mayo de 1936.

95 “Se organizan las empleadas del gobierno”, *Excelsior*, 21 de mayo de 1936; “Comité Ejecutivo de Empleadas de Gobierno”, *El Universal*, 21 de mayo de 1936.

96 “Liberación de la mujer mexicana en todo el país”, *El Nacional*, 23 de junio de 1936; “Programa de Organización Nacional Femenina de Empleadas Federales adherida al PNR”, *El Nacional*, 25 de agosto de 1936; “Amplia ayuda del PNR a las mujeres”, *El Nacional*, 10 de octubre de 1936. AGN, Departamento Autónomo de Trabajo, 106: 8, 16. 1940.

menina, dependiente del CEN, y encargada de coordinar la movilización de las mujeres en la Ciudad de México.⁹⁷ A pesar de su movilización y su creciente voz dentro del partido, las mujeres no consiguieron el voto en elecciones federales durante el sexenio cardenista.

Otra esfera de activismo de Llach fue dentro de la organización de empleados públicos donde ella se afilió con el PNR y la preferencia del partido por distanciar a los empleados públicos de la organización obrera. Mientras algunas personas abogaron para que se aplicara la Ley Federal del Trabajo a los empleados públicos, otras como Llach se distanciaron de la legislación laboral y apoyaron al proyecto para una futura ley de servicio civil. Llach hizo conocer a su posición cuando los 33 sindicatos afiliados a las organizaciones sindicales cardenistas se reunieron en su primer congreso el 17 de octubre de 1938 en el Palacio de Bellas Artes, y el 29 del mismo mes se constituyó formalmente la Federación de Sindicatos de Trabajadores al Servicio del Estado (FSTSE).⁹⁸ Llach criticó en la prensa que el congreso había sido

organizado por algunas personas que tienen sueldos (y Buenos) en las oficinas de gobierno sin que desempeñen ninguna labor burocrática, se celebra un congreso que tiene por objeto pedir la Ley del Trabajo para los trabajadores al servicio del Estado. Como se hizo desde el principio una aclaración eminentemente conciliadora: “los que no estén con nosotros que salgan de aquí”, es natural que en ese congreso no pueda haber divergencia de criterio y se llegará al acuerdo que se desea.⁹⁹

97 “El PNR da a la mujer participación en la dirección de sus organismos”, *El Nacional*, 6 de octubre de 1937.

98 Mercedes Blanco, *Empleo público en la administración central mexicana...*, 50. Arnaldo Córdova sostiene que Cárdenas propuso el FSTSE en junio de 1937 (*La política de masas del cardenismo*, 127).

99 Leonor Llach, “Comentarios femeninos: El Congreso de Empleados”, *Gráfico*, 3 de septiembre de 1938, 12.

Para Llach, quedaba claro que el poder que ejercitaban algunos funcionarios sobre otros, además de las maniobras políticas del movimiento sindical, favorecían a los dirigentes más que a los empleados. Llach también hizo declaraciones en contra del “comunismo”.¹⁰⁰

A pesar de su distanciamiento del sindicalismo oficial, persistió en su labor a favor de la mujer dentro y fuera del trabajo. En 1939, al final de la presidencia de Lázaro Cárdenas, las mujeres lucharon con fuerza a favor del voto y las empleadas públicas jugaron un papel importante dentro de este esfuerzo; el 19 de mayo de ese año tres mil mujeres se manifestaron a favor del voto. En septiembre, el Comité Ejecutivo General de la Organización Nacional Femenina del PNR mandó un telegrama al presidente en apoyo a sus palabras a favor del voto femenino; entre las firmantes estaban Leonor Llach, empleada en la Secretaría de Educación Pública, Soledad Flores (SEP), Thais García (Gobernación), la licenciada Mercedes Martínez Montes (SEP), Refugio Rangel, Luz García Núñez, Gudelia Gómez (Departamento del Trabajo), Elisa G. Flores y Refugio Moreno Ruffo.¹⁰¹ Así que Llach formó parte de una red de mujeres trabajando dentro de diferentes oficinas de gobierno quienes aprovecharon su posición para abogar a favor de los derechos de la mujer.

Al lado de su dedicación a defender los derechos laborales y los de la ciudadanía de las mujeres, Llach siempre contribuyó al desarrollo de espacios donde las mujeres no solamente pudieran realizar una vida intelectual y creativa, sino que lucieran. Con ese fin, participó en el Ateneo Mexicano de Mujeres (AMM), constituido formalmente el 23 de abril de 1934 con el objetivo de fomentar la cultura, la ciencia, la literatura y las expresiones artísticas de la mujer mexicana, o, en sus propias palabras, para apoyar a las mujeres allí “donde el prestigio de las consagradas abriera el camino a las principiantes”.¹⁰² Llegó a ocupar el puesto de vicepresi-

100 *Idem.*

101 AGN, Presidentes, LCR 830.544/1.

102 Leonor Llach, “Cómo surgió el Ateneo Mexicano de Mujeres”, *Novedades*, 26 de febrero de 1942. La radio representaba para Llach otro medio de conquista para las mujeres. En 1939 participó en un programa de radio sobre la cultura de las mujeres, véase

denta del AMM entre 1948 y 1950. Para dar una idea del ámbito de actividad del Ateneo, en el año de 1942 la organización contaba con más de 70 socias, entre ellas Guillermina Llach –hermana de Leonor–, Esperanza Zambrano, Amalia Castillo de Ledón y Mathilde Gómez. Como señala Ana Lau Jaiven, el Ateneo tenía varios proyectos dedicados a fortalecer la cultura femenina: la formación de una biblioteca que reunía obras escritas por mujeres; el otorgamiento de un premio, la Medalla Sor Juana Inés de la Cruz para reconocer la labor de mujeres destacadas en la cultura; reuniones periódicas y, más tarde, la edición de *Ideas. Revista mensual, literaria, científica de las mujeres de México*, de la cual fueron publicados 40 números entre julio de 1944 y diciembre de 1947.¹⁰³ Llach se encargaba de la sección “Libros por mujeres”, una contribución constante que reseñaba obras escritas por mujeres en toda Latinoamérica.¹⁰⁴

La labor de apoyar a las mujeres les valió una vez más la crítica a las integrantes del AMM. Había quienes decían que el Ateneo era poco serio, porque solo apoyaba y no criticaba. Llach respondió públicamente:

Cuando una socia publica un libro, las demás escriben comentarios para despertar mayor interés entre el público. Los comentarios tienen que ser favorables, de otra manera no servirían para el fin que se persigue; pero esto no quiere decir que el Ateneo sea, como alguien con mala intención lo ha llamado, una sociedad de elogios mutuos. Todas conocemos nuestros defectos y los de las demás, y aceptamos que se nos digan pero dentro de nuestro local...¹⁰⁵

Los lineamientos del AMM reflejan una continuación de los compromisos de Llach en torno a la expresión cultural de las mujeres, así como su

“Leonor Llach y ‘La Hora del Café’”, programa para hablar a la mujer culta sobre “la importancia que el radio tiene como medio de divulgación de cultura”, *Sucesos para todos*, 19 de diciembre de 1939, 60.

103 Ana Lau Jaiven, “Expresiones políticas femeninas en el México del siglo xx...”, 93-124.

104 Leonor Llach, “Libros por mujeres”, *Ideas*, 1 de marzo de 1945, 35.

105 *Idem*.

insistencia por definirse a sí misma a través de su formación y experiencia profesional. Tanto Llach como otras colaboradoras escribieron en torno a temas sociales, sobre los cuales muchas eran expertas tanto por sus títulos recibidos como por su experiencia profesional, incluyendo las oficinas gubernamentales. Estos temas incluyeron lo que la época identificaba como problemas sociales: la desintegración familiar y sus efectos respecto al bienestar infantil, la falta de apoyo para las madres solteras y la vida de los reos puestos en libertad.¹⁰⁶ Si bien estos dos primeros fueron temas de relevancia apremiante para la política y la movilización de las mujeres en los años treinta y cuarenta, no tuvieron tino político en su expresión por medio de las actividades del Ateneo. Como señala Ana Lau Jaiven,¹⁰⁷ el Ateneo se proclamaba apolítico.

Pese a proclamar su compromiso de no participar en la política, el AMM insistió en la cuestión del sufragio femenino. En su artículo “La preparación de las mujeres”, Llach argumentó en contra de quienes les negaban el voto arguyendo su falta de preparación para participar en cuestiones públicas, incluyendo la práctica de la ciudadanía por medio del voto.¹⁰⁸ Según la autora, el solo hecho de ser mujer requería de una preparación que les valía también para la práctica de la ciudadanía.

Al iniciar la década de los años cuarenta, Llach se encontraba trabajando en Salubridad e involucrada en organizaciones de tipo profesional. En 1946 formó parte del comité organizador del Primer Congreso Nacional de Salubridad y Asistencia.¹⁰⁹ En 1947 Llach fue nombrada jefe del Departamento Administrativo del Instituto Nacional de Bellas Artes (formalmente establecido en 1950), bajo la dirección del secretario Carlos Chávez.¹¹⁰ En la primavera de 1959, Llach fue nombrada jefe

106 Llach, “El abandono de la infancia”, *Ideas*, 1 de marzo de 1946.

107 Lau Jaiven, “Expresiones políticas femeninas...”, 93-124.

108 Leonor Llach, “La preparación de las mujeres”, *Ideas*, 1 de enero de 1947, 14-16.

109 Su participación en el comité organizador del Primer Congreso Nacional de Salubridad y Asistencia (25-31 agosto de 1946) se menciona en *Gaceta Médico de México*, 30 de abril de 1946.

110 AHSEP, Archivo de Concentración, Préstamo. G/131 exp. 17131. D/131 exp. 121538, legajo 1; AGN, Carlos Chávez, Correspondencia 7: 148. Su participación en el comité

del Departamento de Bibliotecas (SEP), posición que ocupó hasta su jubilación en 1972. Durante su tiempo trabajando en la administración de bibliotecas fue activa en organizaciones profesionales, incluyendo la de presidente de la Asociación Mexicana de Bibliotecarios, AC (1962-63). Su dedicación a las personas, instituciones y organizaciones que no solamente habían apoyado a ella misma sino a las mujeres en general, permaneció toda su vida. En la ocasión del cincuenta aniversario de la Escuela Comercial Miguel Lerdo de Tejada, Llach estuvo presente en varios eventos.¹¹¹ Leonor Llach permaneció en la casa en Santa María la Ribera, la cual compartía con su hermana Guillermina, hasta su deceso a los 90 años, el 7 de octubre de 1996.¹¹²

CONCLUSIONES

La destacada carrera de Leonor Llach no parece, a primera vista, haber tenido tintes rebeldes; sin embargo, el análisis de su obra literaria, su activismo a favor de los derechos de los empleados y de las mujeres revela un cuestionamiento bastante profundo de las normas sociales vigentes. Ingresó al ámbito laboral como empleada pública en una época durante la cual todavía se cuestionaba el derecho de la mujer a trabajar fuera de casa sin arriesgar su honra, especialmente en el caso de las mujeres de clase media. Para Leonor Llach la fuente del mal no era el trabajo, esfera antiguamente asociada con la corrupción de la respetabilidad femenina, sino la falta de educación, de capacitación laboral y de

organizadora del Primer Congreso Nacional de Salubridad y Asistencia (25-31 agosto de 1946) se menciona en *Gaceta Médico de México*, 30 de abril, 1946. Se refiere a Llach como directora del Departamento Administrativo del INBA en “Alegre reunión en honor de maestras; fueron agasajadas la escritora Leonor Llach y la señorita Celia García de Alarcón”, *El Universal*, 23 de enero de 1947, 10; y en *El Nacional*, 1 de marzo de 1951.

111 Gilberto Ruvalcaba, “Emotivo acto femenil en Bellas Artes”, *El Nacional*, 29 de enero de 1953; *El Nacional*, 2 de febrero de 1953, 6.

112 Registro civil, acta de defunción entidad 9, delegación 6, juzgado 14, acta 07206, número 50665, 6 de octubre de 1996.

oportunidades de empleo, los cuales ponían en riesgo a las mujeres. Sin recursos propios, la mujer estaba sujeta a casarse sin amor, o, en el peor de los casos, a caer en la prostitución. Para ella el trabajo formaba parte de una nueva moralidad femenina.

Oficinistas como Llach entraron en un amplio diálogo de conversaciones sobre las mujeres y el trabajo, contradijeron a los que procuraban impugnar la moralidad y el honor de la mujer que laboraba fuera de su casa; celebraron, en vez de condenar, el trabajo en compañía de los hombres; cuestionaron que el matrimonio fuera la única vocación femenina y la única fuente de la respetabilidad; impulsaron, desde la práctica, el nacimiento de una voz femenina que defendía su autonomía. La historiadora Jocelyn Olcott sostiene que en los años treinta las mujeres tuvieron que hacerse "pasar por hombres" al entrar en espacios laborales; en lugar de transformar la división genérica tradicional del ámbito laboral.¹¹³ Si tal caracterización es una realidad importante que se debe reconocer, deja de lado la larga trayectoria de mujeres que en sus escritos cuestionaron concepciones masculinas de espacios laborales y de roles de género. Para la emergencia de la modernidad latinoamericana, caracterizada en parte por la expansión de la burocracia tanto en el sector privado como en el público, fue esencial el surgimiento de nuevos sujetos e identidades culturales femeninas, como fue el caso de Leonor Llach.

BIBLIOGRAFÍA

ALVA, Alicia. "La mujer en el trabajo", *El Nacional*, 27 de julio de 1933, 3.

ALVARADO MARTÍNEZ ESCOBAR, María de Lourdes. "Prensa y educación femenina en los albores del siglo XIX en México", *Las raíces de la memoria. América Latina*, 503-511. Barcelona: Universidad de Barcelona, 1996.

113 "Within prevailing gender codes, female wage earners 'passed' in manly territory rather than subverted the distinction between the gendered spheres of productive and reproductive labor". Jocelyn Olcott, *Revolutionary Women in Postrevolutionary Mexico*, 22 (traducción de la autora).

- _____. “La prensa como una alternativa educativa para las mujeres del siglo XIX”, *Familia y educación en Iberoamérica*, Pilar Gonzalbo (coord.), 267-284. México: El Colegio de México, 1998.
- AZUELA, Mariano. *Regina Landa*. México: Botas, 1939.
- BAZANT, Milada. *Laura Méndez de Cuenca. Mujer indómita y moderna (1853-1928). Vida cotidiana y entorno*. Toluca: El Colegio Mexiquense/Secretaría de Educación Pública, 2009.
- BLANCO, Mercedes. *Empleo público en la administración central mexicana. Evolución y tendencias, 1920-1988*. México: CIESAS, 1995.
- BLISS, Katherine E. *Compromised Positions; Prostitution, Public Health, and Gender Politics in Revolutionary Mexico City*. University Park: Pennsylvania University Press, 2001.
- CANO, Gabriela. “El ‘feminismo de estado’ de Amalia de Castillo Ledón durante los gobiernos de Emilio Portes Gil y Lázaro Cárdenas”, *Relaciones. Estudios de Historia y Sociedad* 149 (invierno 2017): 39-69.
- _____. “La soltería y el desarrollo intelectual de las mujeres: ¿un matrimonio bien avenido?”, *Cuidado con el corazón. Los usos amorosos en el México moderno*, 15-25. México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1995.
- CANO, Gabriela y Verena Radkau. *Ganando espacios. Historias de vida: Guadalupe Zúñiga, Alura Flores y Josefina Vicens*. México: UAM-Iztapalapa, 1989.
- CASTRO RICALDE, Maricruz. “Women Writers in the Revolution: Regional Socialist Realism”, *The Cambridge History of Latin American Women's Literature*, Mónica Szurmuk e Ileana Rodríguez (eds.), 211-227. Nueva York: Cambridge University Press, 2015.
- CHAOUŁ PEREYRA, María Eugenia. “Un aparato ortopédico para el magisterio: La Dirección General de Educación Primaria y los maestros en el Distrito Federal, 1896-1913”, *Revista Secuencia* 95 (mayo-agosto 2016): 63-90.
- CÓRDOVA, Arnaldo. *La política de masas del cardenismo*. México: Era, 1974.
- ENDERS, Victoria Loree y Pamela Beth Radcliff. *Constructing Spanish Womanhood. Female Identity in Modern Spain*. Albany, Nueva York: SUNY Press, 1999.

- ESTRADA, Genero. *Memoria de la Secretaría de Relaciones Exteriores 1930-1931. De agosto de 1930 a julio de 1931*. México: Imprenta de la Secretaría de Relaciones Exteriores, 1931.
- FERNÁNDEZ ACEVES, María Teresa. *Mujeres en el cambio social en el siglo xx mexicano*. México: Siglo XXI/ CIESAS, 2014.
- FERNÁNDEZ ACEVES, María Teresa, Carmen Ramos Escandón y Susie Porter (eds.). *Orden social e identidad de género. México siglos XIX y XX*. Guadalajara: CIESAS/Universidad de Guadalajara, 2006.
- GALLO, Ruben. *Mexican Modernity: The Avant-Garde and the Technological Revolution*. Cambridge, MA: The MIT Press, 2005.
- GAMBOA, Federico. *Todos somos iguales frente a las tentaciones: una antología general*. México: FCE, 2012.
- GARCÍA RIVAS, Heriberto. *Historia de la literatura mexicana*, t. IV. México: Textos Universitarios, 1974.
- GARRIDO, Luis Javier. *El partido de la revolución institucionalizada*. México: Siglo XXI, 1982.
- GONZÁLEZ JIMÉNEZ, Rosa María. *Las maestras en México; un recuento de historia*. México: Universidad Pedagógica Nacional /Fundación para la Cultura del Maestro, 2007.
- KAPLAN, Temma. *Red City, Blue Period. Social Movements in Picasso's Barcelona*. Berkeley: University of California, Berkeley Press, 1993.
- LLACH, Leonor. *Cuadros conocidos*. México: Cvltvra, 1933.
- _____. *Motivos*. México: Imprenta Mundial, 1936.
- _____. *Retratos de almas*. México: Impresora S. Turanzas del Valle, 1939.
- LAGRECA, Nancy. *Rewriting Womanhood. Feminism, Subjectivity, and the Angel of the House in the Latin American Novel, 1887-1903*. Pennsylvania State University Press, 2009.
- LAU JAIVEN, Ana. "Expresiones políticas femeninas en el México del siglo xx: el Ateneo Mexicano de Mujeres y la Alianza de Mujeres de México", *Orden social e identidad de género. México siglos XIX y XX*, María Teresa

- Fernández Aceves, Carmen Ramos Escandón y Susie Porter (eds.), 93-124. Guadalajara: CIESAS/Universidad de Guadalajara, 2006.
- MORANT DEUSA, Isabel, Guadalupe Gómez-Ferrer, Gabriela Cano, Dora Barrancos y Asunción Lavrin (coords.). *Historia de las mujeres en España y América Latina. Del siglo IX a los umbrales del XX*, vol. III; y *Del siglo XX a los umbrales del XXI*, vol. IV. Madrid: Cátedra, 2006.
- NÚÑEZ BECERRA, Fernanda. *La prostitución y su represión en la Ciudad de México (siglo XIX): prácticas y representaciones*. Barcelona: Gedisa, 2002.
- OCAMPO, Aurora M. *Diccionario de escritores mexicanos: siglo XX*, tomo IV. México: UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas/Centro de Estudios Literarios, 1997.
- OLCOTT, Jocelyn. *Revolutionary Women in Postrevolutionary Mexico*. Durham: Duke University Press, 2006.
- PORTER, Susie. *From Angel to Office Worker; Middle-class Identity and Female Consciousness in Mexico, 1890-1950*. Lincoln: University of Nebraska Press, 2018.
- . “Empleadas públicas: normas de feminidad, espacios burocráticos e identidad de la clase media durante la década de 1930”, *Signos Históricos* 11 (ene-junio 2003): 40-63.
- . “Empleadas públicas: normas de feminidad, espacios burocráticos e identidad de la clase media en México durante la década de 1930”, *Orden social e identidad de género. México siglos XIX y XX*, María Teresa Fernández Aceves, Carmen Ramos Escandón y Susie Porter (eds.), 189-213. Guadalajara: CIESAS/Universidad de Guadalajara, 2006.
- . *Mujeres y trabajo en la ciudad de México, 1879-1931*. México: El Colegio de Michoacán, 2008.
- . *From Angel to Office Worker. Middle Class Identity and Female Consciousness in Mexico, 1890-1950*. Lincoln: University of Nebraska Press, 2018.
- PORTES GIL, Emilio. *Quince años de política mexicana*. Prólogo Alfonso Teja Zabre. México: Ediciones Botas, 1954.
- RAMA, Ángel. *La ciudad letrada*. Hanover, NH: Ediciones del Norte, 1984.

- RASHKIN, Elissa J. *The Stridentist Movement in Mexico: The Avant-Garde and Cultural Change in the 1920s*. Lanham, MD: Lexington Books, 2009.
- _____. *La aventura estridentista. Historia cultural de una vanguardia*. México: FCE/UAM/UV, 2014.
- ROBLES, Martha. *La sombra fugitiva. Escritoras en la cultura nacional*. T. I y II. México: UNAM, 1985, 1986.
- RODRÍGUEZ GALDO, María Xosé. "Mujeres que emigran", *Historia de las mujeres en España y América Latina. Del siglo IX a los umbrales del XX*, vol. III, Isabel Morant Deusa, Guadalupe Gómez-Ferrer, Gabriela Cano, Dora Barrancos y Asunción Lavrin (coords.), 405-424. Madrid: Cátedra, 2006.
- ROJO, Grínor. "Gabriela Mistral en la historia de la mujer latinoamericana", *Re-leer hoy a Gabriela Mistral. Mujer, historia y sociedad en América Latina*, Gatón Lillo, et al. Ottawa: Universidad de Ottawa/Universidad de Santiago de Chile, 1997.
- _____. "El ensayo y Latinoamérica", *Revista de crítica cultural* 16, 1998.
- RUBENSTEIN, Anne. "La guerra contra 'las pelonas'. Las mujeres modernas y sus enemigos, Ciudad de México, 1924", *Género, poder y política en el México posrevolucionario*, Gabriela Cano, Mary Kay Vaughan, y Jocelyn Olcott (coords.), 91-118. México: FCE/UAM-Itztapalapa, 2009.
- SALOMONE, Alicia. *Modernidad en otro tono. Escritura de mujeres latinoamericanas, 1920-1950*. Santiago, Chile: Cuarto Propio, 2004.
- SLUIS, Ageeth. "Bataclanismo! Or How the Female Deco Body Transformed Post-revolutionary Mexico City", *The Americas*, 66 núm. 4 (abril 2010): 469-499.
- TUÑÓN, Julia (comp.). *Enjaular los cuerpos. Normatividad decimonónica y feminidad en México*. México: El Colegio de México, CES /PIEM, 2008.
- UNRUH, Vicky. *Latin American Vanguard; the Art of Contentious Encounters*. Berkeley: University of California Press, 1994.

¿CARÁCTER O PERSONALIDAD? EL PENSAMIENTO TRANSICIONAL DE ASUNCIÓN IZQUIERDO ALBIÑANA: *ANDRÉIDA (EL TERCER SEXO)* Y *LA SELVA ENCANTADA*

EMILY HIND¹

PROEMIO: EL CULTO A LA PERSONALIDAD

EL PRESENTE ANÁLISIS de la obra de la escritora Asunción Izquierdo Albiñana (1910-1978) responde a una duda que, en un principio, me inspiró la actriz Kate del Castillo. En una entrevista publicada en 2005 por la revista estadounidense *Hispanic*, la actriz reveló que las tres cosas que más le enorgullecen son: “Family, career, and my personality” (“La familia, la carrera y mi personalidad”).² Para mi gusto, Kate proclama algo extrañísimo, a punto de rayar en lo inverosímil, al alabar su propia personalidad. Pero igual pensé: puede ser que Kate comprenda mejor que yo nuestra época.

Según un libro que se ha vendido exitosamente a nivel global, *Quiet* (o *Silencioso: el poder de los introvertidos en un mundo que no puede dejar de hablar*, 2012) de Susan Cain, se profesa en el contexto social de hoy un ideal de personalidad que privilegia a las personas que se comportan como extrovertidas. Cain, al explorar este fenómeno, sigue las bases académicas establecidas por Warren Susman en *Culture as History. The Transformation of American Society in the Twentieth Century* (1973). Como Susman, Cain cree que la cultura de personalidad empezó

1 University of Florida.

2 Ángela González, “Kate del Castillo”, 71.

a reemplazar la cultura de carácter en la década de 1930, con el ascenso de atletas célebres y estrellas cinematográficas. No obstante, en *Quiet*, Cain va un paso más allá del trabajo de Susman: asocia el término “introversión” con la cultura de carácter, mientras relaciona la “extroversión” con la cultura de personalidad.

De modo implícito, tanto Cain como Susman emplean los conceptos desarrollados por David Riesman en *The Lonely Crowd* (*La muchedumbre solitaria*, 1950), libro que se vendió sorprendentemente bien en su época, a pesar de provenir del campo poco entretenido de la sociología. El olvido en que se tiene a Riesman en la actualidad tal vez se debe, por lo menos parcialmente, a su vocabulario. En lugar de hablar de manera concisa del carácter y la personalidad como Susman, o de la introversión y la extroversión como Cain, Riesman teoriza sobre la persona guiada por motivos internos versus la orientación, repentinamente más popular, por motivos externos. Aunque esta terminología no perduró, las discusiones en torno a una percibida transformación social siguen interesando a un público amplio; quizá porque, al leerlas, intuimos cierta verdad fundamental que, a pesar de la documentación académica a su favor, fascina por inverosímil. Ahora que parece posible ganarse la vida con base en la *personalidad*, no habrá por qué seguir conformando a otra modalidad. Hasta una práctica privada como la lectura, por ejemplo, se ha logrado convertir en actividad pública en beneficio del desarrollo de una personalidad célebre. Pienso en los *booktubers* mexicanos: reseñistas en YouTube que atraen seguidores por sus personalidades divertidas, más que por su conocimiento de la literatura.

A pesar de la visibilidad de la revolución de valores del siglo pasado respecto a la introversión y la extroversión, el carácter y la personalidad (o, en el campo del feminismo, la mujer abnegada que cede paso a la “liberada”), quedaron abiertas algunas preguntas. Por lo tanto, a finales del siglo xx, algunos autores aprovecharon la confusión para recomendar un regreso a la cultura de carácter. En *The Seven Habits of Highly Effective People. Restoring the Character Ethic* (1989; está tradu-

cido al español con el título *Los siete hábitos de la gente altamente efectiva*), Stephen Covey exalta, con una prosa algo infortunada y generalizaciones bastante burdas, el valor privado del carácter sobre el valor más público de la personalidad, al ser este último la prioridad forzosa entre la gente de éxito. Covey se apoya en lo que él calcula como siglos de vidas triunfantes en Estados Unidos, todas siendo historias de fama y fortuna debidas al buen carácter.³

El manual de autosuperación de Covey, aun cuando proclama un retorno “nuevo” a los valores tradicionales, sigue un nutrido linaje de literatura estadounidense que el antemencionado Susman rastrea en las décadas de los veinte y treinta con los manuales de personalidad escritos por vendedores renombrados como Bruce Barton y Dale Carnegie. El tratado de este último, *Cómo ganar amigos e influir sobre las personas* (1936), se vendió tanto en México como en otros países, y hasta la fecha el título resuena entre mexicanos y estadounidenses de cierta edad.⁴ Obviamente, este debate entre carácter y personalidad no solo trata del papel considerado apropiado para la mujer, sino también del comportamiento adecuado para los hombres. Como apunta Susman, el texto de Carnegie marcó un salto cultural; a partir de él, en lugar de medir los logros de un individuo según el dinero, el abolengo o el poder acumulado, se valoraban sus habilidades de integrarse con los demás, de caer bien y de obtener buenas respuestas a los papeles tomados como propios.⁵ Dado lo etéreo de cautivar tan solo psicológicamente a los demás, se deduce la importancia de conformarse en un nuevo estilo sentimental.

Después de todo, si alguien no se comporta como exitoso según las nuevas reglas, ¿cómo se puede saber que lo es? Lo que llegó al rescate de este éxito incierto, si cotejamos aquí las investigaciones de Peter Stearns,

3 Stephen Covey, *The Seven Habits of Highly Effective People...*, 185, 187.

4 En *Las batallas en el desierto* (1981), José Emilio Pacheco detalla los títulos de autosuperación que lee el padre, entre ellos *Cómo ganar amigos e influir sobre las personas*.

5 Warren Susman, *Culture as History...*, 200.

se relaciona con el estilo emocional de lo *cool* y el tipo de consumo que este estilo promueve.⁶

LA(S) PERSONALIDAD(ES) DE ASUNCIÓN IZQUIERDO ALBIÑANA

En México, la cultura de celebridad surgida en los años treinta afectaba el imaginario cultural nacional, aunque el discurso de la época no separaba estrictamente los términos *personalidad* y *carácter*. Es conocida la larga tradición de caracterología en las letras y ciencias sociales mexicanas, la cual tiende a mezclar indiscriminadamente *carácter* y *personalidad*; esa tradición se articuló con éxito insólito en *El laberinto de la soledad* de Octavio Paz (1950). Hasta los críticos literarios trataban la *personalidad*: el crítico Manuel Pedro González, en tan solo una página sobre Asunción Izquierdo Albiñana –la figura de nuestro interés principal aquí–, repite tres veces *personalidad*, cada vez con un adjetivo distinto.

Para empezar, dice el crítico, Izquierdo Albiñana “ha querido encubrir su personalidad real” al escribir con pseudónimos.⁷ Luego, por no conocer personalmente a la autora, González dice que no sabe “de su personalidad humana”.⁸ Sin embargo, la reconoce en la prosa de ella, ya que: “Por más que un escritor, [*sic*] quiera esconder su personalidad moral, esta palpita siempre en cada uno de sus libros. La de Asunción Izquierdo Albiñana se descubre íntegra en su obra”.⁹ Aunque no sepamos distinguir *personalidad moral* (¿se referirá al carácter?) de la *personalidad humana*, sí sabemos que González miente: claro que la personalidad importa.

La misma Izquierdo Albiñana, bajo el pseudónimo de Ana Mairena, reconoció una personalidad famosa en un texto de 1974, cuando elogió al recién muerto Salvador Novo y mencionó con orgullo que conoció a

6 Peter Stearns, *American Cool. Constructing a Twentieth-Century Emotional Style*, 1994.

7 Manuel Pedro González, “Acotaciones a las novelas de Asunción Izquierdo Albiñana”, 340.

8 *Idem.*

9 *Idem.*

Novo en los Juegos Florales de Nayarit, donde Carlos Pellicer era el premiado y Xavier Villaurrutia era juez.¹⁰ Desde tiempo atrás la homosexualidad de los tres poetas era conocida, e Izquierdo Albiñana no tenía ningún problema con ella. Su objeción explícita, en cambio, llegaría con las lesbianas. Casi dos años después de elogiar a Novo, Izquierdo Albiñana alude en una crónica a la diversidad de causas feministas, para quejarse de “la proliferación en Europa y en América de numerosos grupos femeninos discutibles y discutidores que giran en abanico movidos por temas dispares y hasta disparatados. (De estos últimos tuvimos un botón de muestra nórdica: la institucionalización del lesbianismo.)”¹¹ La “institucionalización” no suena a lo excéntrico de la personalidad, sino al conformismo del carácter, y tal vez por eso Izquierdo Albiñana rechaza a las lesbianas como grupo, al mismo tiempo que acepta a algunos poetas gay.

Las contradicciones son numerosas y constantes en la obra de Izquierdo Albiñana y esa incoherencia es fascinante. La novelista titubea entre personalidad y carácter, entre admirar, por un lado, la rebeldía y la extroversión, y por otro, insistir en el valor del conformismo y la tradición. Encarna, además, sus contradicciones. En una de las pocas fotos de ella disponibles en Google, se ve a una Izquierdo Albiñana madura, al lado de su marido, con el pelo teñido de negro, los labios pintados y las cejas depiladas.¹² No obstante, en 1975, en una columna de *El Día*, la novelista critica a las mujeres de hoy, quienes, en lugar de lucir su femineidad natural, utilizan “pestañas postizas, naricillas posfabricadas y toda esa parafernalia de tintes y de falsa química en menjurjes” y así, por ser “una atracción prefabricada y en serie”, ya no son atractivas al hombre.¹³

10 Asunción Izquierdo Albiñana [Ana Mairena], “Salvador Novo”, 5.

11 Asunción Izquierdo Albiñana, “Las cuentas alegres en el Año Internacional de la Mujer”, 4.

12 Véase el blog dedicado al libro de Vicente Leñero, “El asesinato: el doble crimen de los Flores Muñoz”, tercera parte, 10 de junio de 2015, <http://generosvicente.blogspot.com/2015/06/tercera-parte.html>.

13 Asunción Izquierdo Albiñana [Ana Mairena], “Los números rojos en el balance actual de la mujer”, 4.

Ahora bien, volviendo al debate sobre personalidad versus carácter, el caso mexicano presenta un contexto particularmente interesante. En países como Estados Unidos, desde la caída económica de 1929 y la fantasía de la celebridad surgida en los 1930 como manera de monetizar la extroversión, se suponía que cultivar una personalidad podría ser una fuente de ingresos. Es decir, bajo el ideal de la fama, se creía que la gente que sobresalía o que se mostraba excéntrica podría recibir más crédito: de ahí el deseo contemporáneo por volverse “famoso” solo a fuerza de la personalidad. Antes, *carácter* era una de las cuatro palabras que comenzaban con la letra “c” –con *capacidad*, *capital* y *colateral*– utilizadas para determinar si la gente calificaba para recibir crédito; ese sistema precedió el uso supuestamente más objetivo del puntaje o “credit scores”.¹⁴

En México, sin embargo, un movimiento en sentido contrario seguiría enfatizando el conformismo, en particular con el desarrollo del Partido Revolucionario Institucional (PRI).¹⁵ De hecho, una década antes de publicar su primera novela, Asunción Izquierdo Albiñana se casó con Gilberto Flores Muñoz, político nayarita y exitoso fundador del priismo.¹⁶ Las cualidades que Susman categoriza bajo la palabra *carácter* son las que perdurarían para gente como Izquierdo Albiñana, aunque ella reconocía las atracciones de la extroversión y la de forjar un camino propio, asociadas con el feminismo. El conflicto entre la tradición (resumida en el comportamiento de buen *carácter*) y la modernidad (simbolizada en las libertades de una *personalidad*) parecería desembocar en una tendencia de volverse más conservador en México a la mitad del siglo xx.

14 Louis Hyman, *Borrow. The American Way of Debt...*, 58, 249. En el caso del pueblo de Muncie, Indiana, a finales de la década de 1920, una personalidad excesivamente idiosincrática por parte del solicitante incitaba a la sospecha y reducía la posibilidad de conseguir un préstamo (Bruce G. Carruthers y Laura Ariovich, *Money and Credit. A Sociological Approach*, 102).

15 El partido fundado bajo el nombre del Partido Nacional Revolucionario en 1929, rebautizado Partido de la Revolución Mexicana en 1938, tomó el nombre definitivo del Partido Revolucionario Institucional en 1946.

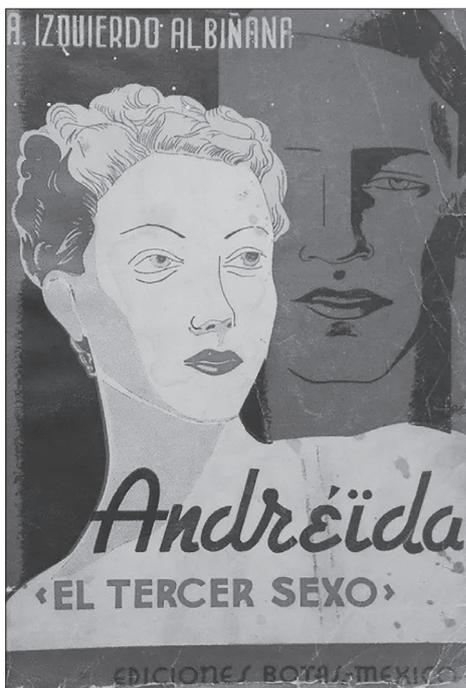
16 Es decir, Flores Muñoz había contribuido a la fundación del Partido Nacional Revolucionario en 1929 y, desde luego, se benefició enormemente de la transformación de aquella agrupación en el poderosísimo PRI.

No podía haber sido fácil para alguien como Izquierdo Albiñana renunciar a la visión feminista, abierta por el caos de la Revolución y otras rebeldías internacionales, a favor de un sistema que ni ella obedecía a la letra. No obstante, tal acto implicaba beneficios.

Para apoyar simultáneamente el secularismo del PRI y el conservadurismo heredado de la religión católica, Izquierdo Albiñana transfiere la autoridad del sacerdote al médico, y en sus obras no contempla los problemas del alma, sino los de las crisis nerviosas. Dedicó atención a los problemas psicológicos modernos provocados por las presiones de comportarse según la nueva moda de autodominio, confianza y frialdad –también conocido como *lo cool*–. Hoy día, *lo cool* reina. A continuación, examino las contradicciones inherentes en dos protagonistas creadas por Izquierdo Albiñana en sus novelas de los años treinta y cuarenta. Hacia el final de mi análisis, contemplaré también algunas citas de su columna “Crónicas al vuelo” que escribía en *El Día* en la década de 1970. El periodismo de Izquierdo Albiñana muestra que, décadas después de las novelas, el pensamiento ambivalente persistía en torno a la moda internacional de personalidad y la conveniencia nacional de carácter.

DE LA FEMME FATALE A LA NUEVA MAQUINAL

Al principio, Izquierdo Albiñana imagina una mujer nueva –o la Mujer Nueva, en la tipografía de su primera novela, *Andréida (El tercer sexo)* (1938), protagonizada por una mujer cuyo nombre toma inspiración de la palabra “androide” (imagen de portada, p. 164). Andréida se instala en la Ciudad de México tras estudiar en el extranjero. Gracias a la abnegada amiga Nelly que viaja con Andréida desde la escuela en Estados Unidos y pone la casa para las dos, Andréida puede trabajar en una oficina, lugar de mujeres inferiores según la perspectiva narcisista de esta Mujer Nueva. Un momento dramático por fin sucede cuando un joven se suicida porque Andréida no quiere acostarse con él. El siguiente admirador, un médico llamado Raúl, insiste en sexo, deseo que se



Asunción Izquierdo Albiñana, *Andréida (El tercer sexo)*, México: Ediciones Botas, 1938.

explica como una encrucijada entre la modernidad insincera y la tradición auténtica: “No quería, repitió [Raúl], más ficticia amistad, no deseaba seguir prestándose, por más tiempo, a la indigna comedia moderna de una falsa camaradería que él consideraba no podía verdaderamente existir entre hombres y mujer jóvenes”.¹⁷ Andréida se embaraza por ese encuentro y requiere de la autoridad médica de Raúl para interpretar ese estado físico, que al final la cambia del tercer sexo a la tradicional mujer compañera.

La tercera novela de Izquierdo Albiñana, *La selva encantada* (1945; imagen de portada, p. 166), presenta a una figura parecida, la pianista y

17 A[sunción] Izquierdo Albiñana, *Andréida (El tercer sexo)*, 333.

compositora profesional Cecilia Santurce.¹⁸ En *La selva encantada* la trama se complica, pero la voz narrativa todavía carece por completo del vocabulario para nombrar, y mucho menos para denunciar, las múltiples formas de la violencia sexual. De nuevo, lo moderno lleva a la mujer a la ruina, a pesar de que hasta el comienzo de la acción: “[Cecilia] había sido uno de esos seres modernos de los cuales el mundo suele decir que saben exactamente lo que quiere”.¹⁹ Siendo mayor que Andréida, Cecilia Santurce, de 28 años, ya vivió la felicidad: ya está establecida en su carrera como pianista, conoce Europa, y ahora no le queda más que sufrir de nerviosismo. Es decir, comienza en el mismo estado de desgracia que había afligido a Andréida antes de someterse al médico.

Cecilia tiene razones de sobra por sufrir psicológicamente. Un poco como la violación que forja la rudeza de la protagonista de *Doña Bárbara* (1929) –otra mujer que busca la autonomía y evita al inicio la cualidad “femenina” de la ternura– Cecilia sufre el abuso “de alguien al que me rehusaba a dar nombre y contorno humanos”.²⁰ Si la violación del personaje de Rómulo Gallegos se lleva a cabo por un grupo de personajes secundarios, aquí se habla en términos todavía más velados. Cuando Cecilia regresa a la casa paterna “con el cuerpecito agitado por los violentos espasmos de una risa imposible”, su padre le hace sangrar la nariz a la chica con su puño, y por ende “aquello” hace de Cecilia “una mujer sin familia”.²¹

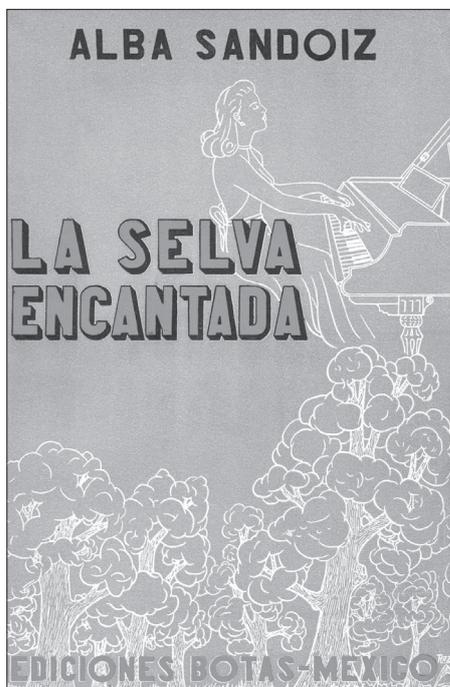
El dominio de sí misma lleva a Cecilia a aguantar numerosas dificultades, y la novela presenta un romance con un tal Diego que resulta

18 Su segunda novela, *Caos* (1940), se atribuye a “A. Izquierdo Albiñana” y tiene por protagonista a un hombre. La cuarta novela, *Taetzani* (1946), se publica (al igual que *La selva encantada*) bajo el pseudónimo “Alba Sandoiz” y tampoco tiene protagonista diva. Bajo el pseudónimo “Pablo María Fonsalba” aparece la quinta novela, *La ciudad sobre el lago. Biografía de una ciudad* (1949). El personaje “Marina” no se desarrolla lo suficiente como para entrar en el debate de personalidad y carácter. Finalmente, “Ana Mairena” escribe *Los extraordinarios* (1960), novela que menciono más adelante, y *Cena de cenizas* (1976), la cual carece de diva.

19 Asunción Izquierdo Albiñana [Alba Sandoiz], *La selva encantada*, 21.

20 *Ibid.*, 37.

21 *Idem.*



Alba Sandoiz [Asunción Izquierdo Albiñana], *La selva encantada*, México: Ediciones Botas, 1945.

ser el cuñado de Cecilia, un viaje a la Huasteca para ayudar a la madre a cuidar a la hermana casada con Diego, la muerte de la hermana en el parto y el regreso de Cecilia a la Ciudad de México, donde tiene energía todavía para despreciar a la sociedad capitalina: “Casas de banca en cada esquina, infinidad de tiendas de objetos supérfluos [*sic*], nuevas salas de espectáculo”.²² Comentaré más adelante la muerte de Cecilia, la cual ocurre inesperadamente para cerrar esta extensísima novela.

Cabe señalar que ambas protagonistas articulan varias transgresiones éticas, como el racismo y el antisemitismo, que resultan imperdonables. No obstante, el valor de estos textos viene de su exploración

²² *Ibid.*, 405.

de los valores de personalidad y carácter. Andréïda y Cecilia responden a la transición histórica, y como quizá demuestra el abandono en que se tiene actualmente a la obra de Izquierdo Albiñana, estas “mujeres nuevas” no ganaron el debate de sus tiempos. Es decir, la novelista no les permite adherirse al ideal de la personalidad y, por lo tanto, para la conclusión de cada novela, los sueños profesionales de cada protagonista ambiciosa se derrumban. No obstante, el debate entre personalidad y carácter sigue vivo, y se podría decir que estas dos protagonistas tampoco perdieron del todo como modelos futuros. La disputa entre el recato y el encanto, o entre la introversión tomada por decente y la extroversión interpretada como escandalosa, parece asustar a Izquierdo Albiñana; como resultado, estas figuras mexicanas reciben un castigo final que en nuestros días ya no toca a los astros como Kate del Castillo, aunque sí puede afligir a la mujer que no tiene suficiente fama como para declararse una valiosa personalidad.

Comienzo el rastreo de las particularidades de este debate en la obra de Izquierdo Albiñana comparando la extroversión del siglo xx con la *femme fatale* decimonónica. La imagen de la “mujer nueva” no surge de la nada, y como me instruyó Mary Kay Vaughan tras escuchar una versión temprana del presente trabajo, las protagonistas de Izquierdo Albiñana tienen su raíz en la mujer fatal. Siguiendo la pista histórica que me proporcionó Vaughan, veo lo obvio de esta relación: solo hay que fijarse en el recelo que inspira en la novelista la mujer que pretende ser intelectual y autónoma. A pesar de lo frívolo que nos puede parecer ahora la idea de la *femme fatale*, en el siglo xix fue considerada una figura peligrosamente egoísta que desatendía sus deberes familiares.²³ Izquierdo Albiñana cede a ese miedo cuando devuelve las personalidades célebres en *Andréïda (El tercer sexo)* y *La selva encantada* al ambiente doméstico. Al negar la consolidación del éxito a sus protagonistas, la autora concuerda con el diccionario feminista que advierte que la mujer fatal difícilmente puede ser un símbolo de la emancipación, puesto que

23 Valerie Steele, “Femme Fatale: Fashion and Visual Culture in Fin-de-siècle Paris”, 322.

connota venganza y se opone al matrimonio y a la maternidad.²⁴ En otras palabras, la fatalidad de ese papel no permite un éxito emancipado. Pero las cosas se complican todavía más, como suele suceder en la obra de Izquierdo Albiñana.

Irónicamente, Andréida, la *femme fatale* de la primera novela, se modela como un remedio a la seductora letal. Con la determinación de una máquina, Andréida imita un androide inventado por un ficticio Thomas Edison en *L'Ève future* (1886) de Villiers de l'Isle-Adam, novela que la protagonista de Izquierdo Albiñana lee como si fuera manual de autosuperación. El autómata en femenino o la “Eva futura” que se construye en esa novela francesa del siglo XIX combate los males de la *femme fatale* que aquejan a un ficticio Lord Ewald. Con misoginia franca por parte de Villiers, los personajes Edison y Ewald están convencidos de que los hombres se suicidan a causa de las mujeres atractivas pero huecas, bonitas pero insinceras, humanas pero artificiales.

Para poner fin a la alienación romántica, los dos personajes –totalmente sensibles, pero tal vez poco sensatos– se proponen el uso de una máquina como pareja. Extrañamente, la Andréida del siglo XX se convierte en todo lo que ellos rechazaron –atractiva pero hueca, vacía, frívola...– al apropiarse de *la solución* al problema. La Mujer Nueva de Andréida, como representante de la feminidad mejorada, provoca –sin querer– el suicidio de un pretendiente, un “joven ingeniero Alonso”, al rechazar los avances sexuales de este. El “tercer sexo” como asesino, virgen, frío y ambicioso ilustra la dificultad de captar el lado humano de la perfección. Es *cool avant la lettre*. Este primer retrato de la mujer liberada en la obra de Izquierdo Albiñana no solo amenaza la continuación de la especie, sino que también mezcla de modo paradójico un robot del siglo XIX con el ideal de personalidad que germinaba en los años treinta.

Probablemente, Izquierdo Albiñana se refería a *L'Ève future* más por recuerdos que por posesión del libro, ya que transforma la “pluma

24 Sabine Hake, “Femme Fatale”, 163-164.

maestra” de Auguste Villiers de l’Isle-Adam en un instrumento manejado por el “muy noble Conde Matías Villiers de L’Ile Adam”.²⁵ La posible ausencia de un ejemplar de *L’Ève future* quizá le propicia más libertad con la asimilación del modelo francés que “había sido la chispa reveladora, el polo magnético a cuyo contacto el cerebro de Andréida se iluminara dando cauce concreto a su, hasta aquel momento, indefinible sed de superación”.²⁶ Este vocabulario que abarca la “chispa”, el “polo magnético” y la “sed de superación” coincide con el juego de valores de la personalidad.

Como corresponde a sus investigaciones de los cambios originados en los 1930, Susman empalma adjetivos como “fascinante, atractivo, magnético y dominante” con la cultura de la personalidad.²⁷ Se vislumbra la confusión tras fusionar máquinas electro-mágicas y personalidades magnéticas cuando Izquierdo Albiñana caracteriza a Andréida de manera inalcanzable: es “inexorable e indómita” y “triumfal, su creación de sí misma, esplendente y soberbia”.²⁸ La magnitud de la contradicción que supone la combinación de un androide programable con un ser humano de personalidad “chispeante” muestra que ni *L’Ève future* de Villiers ni *Andréida (El tercer sexo)* de Izquierdo Albiñana poseen un pensamiento consistentemente razonado. Las disquisiciones extensas e irremediabilmente ilógicas de Edison y Ewald, quienes desprecian a las mujeres a la vez que no hablan de otra cosa, se retienen en *Andréida*, aunque de modo todavía más trastornado.

El androide de Villiers, por cierto, se llama Hadaly. Si creemos a Flor de María Salazar Mendoza, el primer cuento de Izquierdo Albiñana se publicó bajo el pseudónimo “Psique Hadaly”.²⁹ Con ello la novelista

25 Izquierdo Albiñana, *Andréida*, 60.

26 *Idem*.

27 Susman, *Culture as History...*, 277.

28 Izquierdo Albiñana, *Andréida*, 323.

29 Según Salazar Mendoza, en 1932 Izquierdo publicó como Psique Hadaly el texto “Los caleros de San Miguel” en la revista *Juventud*, editada por la Universidad Autónoma de San Luis Potosí.

mexicana posiblemente se imagina evitando la biología femenina normativa a la hora de colocarse como androide en el papel de intelectual, y ese deseo de convertirse en algo que no sea la mujer tradicional ni un ser humano criticable explica el interés en crear a Andréida. Además, la novelista parece inspirarse en el texto de Villiers al repetir la escenificación en Estados Unidos. Tal como el Edison de *L'Ève future* trabaja en su laboratorio en Menlo Park, Nueva Jersey, la huérfana pobre de *Andréida* arranca su historia con la despedida del colegio en Estados Unidos donde fuera interna durante algunos años. Según las investigaciones de Salazar Mendoza, Izquierdo Albiñana nunca estudió en el extranjero, sino que cursó “primaria, secundaria y preparatoria en el Colegio Inglés” de San Luis Potosí.³⁰

Claro, la imaginación poderosa de la autora rebasa el material de Villiers. Mientras el francés había imaginado a la mujer perfecta completamente dependiente de su dueño, Izquierdo Albiñana permite que Andréida posea una independencia caprichosa. Al respecto, cito los pensamientos de Andréida tras llegar a la Ciudad de México con su amiga Nelly y conseguir empleo: “Vino [la oportunidad laboral] a significar, en verdad, el nacimiento de su personalidad, hasta aquel momento cohibida y como en embrión bellísimo y prometedor”.³¹ Si a Villiers le molesta la mujer al grado de la obsesión, Izquierdo Albiñana eleva la apuesta al dejarse hechizar por la noción de la Mujer Nueva sin permitir que esta triunfe al final de la narración.

LA AUTOSUPERACIÓN: ¿ALIÑAR LA ÉTICA O LA ESTÉTICA?

Antes de volverse una mujer más tradicional, domada por el amor y la noticia de su primer embarazo, Andréida se concentrará en arrasar en la opinión pública. Divierte la descripción de esta fama porque rinde

30 Salazar Mendoza, “Introducción”, 5.

31 Izquierdo Albiñana, *Andréida*, 93.

tributo a la cultura de la celebridad sin mostrar el lado corriente de la figura estelar:

y guardando la proporción debida, podía observarse en las actitudes de Andréida cierta teatralidad [...] Es por esto que se multiplicaban en las calles las cabecitas de mujer imitando el peinado glorioso de Andréida. Y también, por ésto [*sic*] mismo podía observarse cómo las líneas de sus trajes se reproducían, con alarmante persistencia, en cuerpos femeninos. Su color favorito invadía los sitios públicos y hasta había damiselas que copiasen sus ademanes servilmente, entre ellos, aquel movimiento orgulloso, muy suyo, de erguir la cabeza con gracia y como desafiando al mundo.³²

No obstante la deliciosa autoinvención de Andréida como mujer públicamente importante, no titubea al final cuando renuncia al papel de la mujer moderna –aunque cabe aclarar que esa inversión no convence a todos–. En el epílogo, la voz narrativa se disculpa por el desenlace cauteloso y atribuye la conclusión “Fueron felices y tuvieron muchos hijos” a “la cobardía de la mano femenina que la plasmara [la sin par Andréída] en letras”.³³ Izquierdo Albiñana no se imagina a una mujer intelectual normativa y tampoco se traga el giro hacia la domesticidad. Es decir, el cambio hacia los valores de la personalidad se presiente irrevocable, pero ¿quién lo iba a profesar? ¿Cómo que todas las Mujeres Nuevas serían famosas? ¿O es que solo podía haber una?

DE VICTORIANOS ARDIDOS A MODERNOS COOL

En las narraciones de Izquierdo Albiñana se pretende un elemento *cool*. El “tercer sexo” representado por Andréida anhela actuar siempre con calma y control, con una “perfección” emocional que posiblemente se-

32 Izquierdo Albiñana, *Andréida*, 281.

33 *Ibid.*, 445.

ría irreconocible como tal por los lectores de la novela decimonónica. Peter Stearns, historiador de lo *cool*, diría que el sentimiento intenso y, por ende, poco *cool* de los victorianos no se elimina con la llegada del siglo xx, sino que simplemente se redirige. En otras palabras, con la integración de la mujer (“nueva”) al mundo del trabajo remunerado y la vida pública, el hombre exitoso ya no puede suicidarse por un simple rechazo sexual. El lugar de trabajo moderno se convertiría en una sala de velación si no se impusiera una norma social un poco más *cool*. Por ende, la sensibilidad extrema y la alta emoción de los victorianos se reinvierte en los objetos; ese cambio en Estados Unidos sucedió durante la transición del siglo xix al xx.³⁴

Por un lado, Izquierdo Albiñana acepta esa nueva cultura de consumo que trata los objetos con la intensidad emocional que antes se dirigía hacia las personas, pero por otro la novelista consiente cierta nostalgia de los días en que los hombres se suicidaban por *no* haberse acostado con la mujer deseada. Lo inverosímil que resulta hoy la idea de matarse por un solo rechazo dificulta la lectura de *Andréida*. En mi libro *Boob Lit* (2010), escribí que Andréida y el suicidio de su pretendiente brotan de la violación de la primera por un conocido (*date rape*).³⁵ Sin embargo, ahora con la relectura me he dado cuenta de que no se describieron tales relaciones. Desde la perspectiva contemporánea, la trama de *Andréida* (*El tercer sexo*) simplemente resulta increíble, casi incoherente; en parte por nuestra distancia emocional de los victorianos y en parte por la ambivalencia de Izquierdo Albiñana al diseñar una protagonista *cool* que se coloca en el papel de *femme fatale* por entrar en contacto con un victoriano, es decir, un personaje que vive y muere por el amor de una virgen. Se ve por medio de estos cambios que el estereotipo de la *femme fatale* otorgaba a los hombres la posibilidad de actuar con base de sentimientos profundos en el reino heterosexual. Las mujeres fatales

34 Stearns, *American Cool...*, 209.

35 Emily Hind, *Femmenism and the Mexican Woman Intellectual from Sor Juana to Poniatowska: Boob Lit*, 42-43.

se capacitaban para matar a los hombres con el romance porque justamente las relaciones sentimentales los hacían vivir.

Reconozco aquí cierto anacronismo en mi vocabulario, puesto que la palabra *cool* solo alcanzó un uso amplio en Estados Unidos para denotar un estilo emocional idealizado sobre todo en los años sesenta.³⁶ Sin embargo, aunque se pueden precisar las fechas de la popularización de ciertas palabras, me parece una tarea mucho más delicada precisar la periodización de los cambios sociales que acompañan el desenvolvimiento de un vocabulario nuevo. Sin confinarse a una década precisa, como se demuestra con la relación que intuimos entre la *femme fatale* y el valor de la personalidad, con el avance del siglo xx se incrementa la cultura de consumo y el estilo emocional *cool*, y junto con aquellas dos evoluciones vemos el ascenso del ideal de la personalidad. La novela de Izquierdo Albiñana de 1938 muestra todos estos fenómenos. El siguiente fragmento, por ejemplo, confunde personalidad y consumo al describir la segunda residencia de Nelly y Andréida en la zona de moda de la Hipódromo-Condesa, esta vez en la calle Ámsterdam de la Ciudad de México: “[Era] una verdadera residencia en la que el gusto refinado de la primera [Andréida] había desplegado toda su delicadeza y originalidad [...] En ella no había un detalle que despegara del conjunto, ni un color llamativo, ni una arista aguda. Todo era suavidad, firme, grata, acogedora”.³⁷

Tampoco pretendo exagerar los términos de esta transición hacia el consumo y la personalidad en la obra de Izquierdo Albiñana. La ambivalencia de la novelista suscribe a algunos cambios más que otros, solo para cambiar de opinión con el paso de los capítulos; si al final Andréida tiene que dejar atrás su personalidad para convertirse en ama de casa de buen carácter, de todas maneras se sospecha que seguirá adornando sus casas con excelente gusto. La pregunta se insinúa: ¿Andréida y su con-

36 Stearns, *American Cool*, 231.

37 Izquierdo Albiñana, *Andréida*, 301.

sumo reflejan las concesiones que hacía la propia novelista, quien para los últimos años de su vida residía en Lomas de Chapultepec y publicaba con pseudónimos?

Antes parece haber sido más factible que la mujer pudiera “ganarse la vida” al casarse, como imagino que haría Andréida, y bajo esa costumbre la buena fortuna se debía al buen carácter, un poco al estilo de los políticos del PRI que prestaban atención a la advertencia consabida, “el que se mueve no sale en la foto”. El partido apremiaba el carácter leal y conformista aun después de que ese sistema había perdido valor en otras zonas, como la de Estados Unidos, donde se llegaría a adoptar un sistema de números para determinar el crédito personal. En los 1930, en contra del proyecto político de su marido, Izquierdo Albiñana imagina otra manera de organizarse. El impulso del individualismo, y no el conformismo, tras ese esfuerzo por cultivar una personalidad deslumbrante y distinta, recuerda la voluntad competitiva de Andréida. Izquierdo Albiñana crea a un ser humano que se perfeccionará a través del albedrío independiente, como la protagonista explica a sus compañeras en Estados Unidos: “Yo no soy feminista... [...] Yo no quiero redimir a nadie...Yo soy el efecto de todas esas causas que he señalado y que hacen de la tierra el Infierno de las Mujeres. No esperen nada de mí, al contrario. Yo las esclavizaré aún más, hasta hacer de ustedes simples máquinas de reproducción o de placer...”³⁸

El resultado de este narcisismo apunta hacia la categoría de diva –literalmente “diosa” en italiano–: en efecto, Andréida es “anárquica, esplendente, con una suprema tranquilidad, [...] como una diosa moderna dueña de su porvenir mortal”.³⁹ Una diosa moderna puede manufacturar su propio crédito y lógicamente Andréida se forja el bienestar económico a través de la fuerza de su personalidad, que, según ella, se debe solo a sí misma. La misoginia de la “diva” y antifeminista An-

38 Izquierdo Albiñana, *Andréida*, 71.

39 *Ibid.*, 356.

dréida resulta menos individualista de lo que podría esperarse en primera instancia porque se expresa a través del consumo de la moda, lo cual indica la dependencia de un código socialmente legible y aprobado por los demás.

Respecto al dilema de la personalidad única pero aprehensible a través del consumo inteligible, viene al caso el análisis que hace Joshua Zeitz del fenómeno *flapper*. La protagonista de Izquierdo se ajusta a la paradoja señalada por Zeitz: tal como el fenómeno de la *flapper* en los años veinte (y varios de los movimientos que le sucedieron), las pelonas de falda escueta, supuestamente rebeldes, enfatizaban el individualismo, pero expresaban su autonomía al apegarse a la moda.⁴⁰ Esa conformidad se ejerce a través del consumo de maquillaje, ropa y otros indicadores de un estilo solo contradictoriamente rebelde por predefinido. ¿Acaso Izquierdo Albiñana suaviza estas contradicciones al alejarse del tema de Estados Unidos, el periodo de 1920-1930, y la influencia de la novela decimonónica? En una palabra: no.

RECETA PARA EL EXCESO: LA DIVA COOL

La tercera novela de Izquierdo Albiñana, *La selva encantada*, nos regocija con una protagonista de feminidad fabulosa. Dentro de las muchas posibilidades que ejemplifican lo *cool* y lo conformista de la protagonista, elijo como muestra una escena en que Cecilia Santurce se viste con perfección maquinal:

Me levanté con movimientos lánguidos y fuertes de gata persa o mejor aún, de pantera negra y procedí a hacer mi tocado matinal.

El proceso de vestirme tomaba siempre para mí caracteres de delicioso rito pagano. Sujeté en alto y con dos peinetas de carey español, mi

40 Joshua Zeitz, *Flapper: A Madcap Story of Sex, Style, Celebrity, and the Women Who Made America Modern*, 8-9.

abundante cabellera bronceada y con una suavísima y gigantesca mota de armiño comencé a envolver mi hermoso cuerpo perfecto, del que estaba completamente satisfecha, en una nube de talco perfumado.

La vista de mi propia y maravillosa belleza que me devolvían en un júbilo de luz los grandes espejos del boudoir, me hizo olvidar mi estado deprimido.⁴¹

Desgraciadamente, los límites de espacio me impiden citar más de esta descripción tan ricamente improbable y extravagante, pero debe quedar claro que el prodigio de Cecilia hace eco devoto de los logros de Andréida, esta vez sin proponerse imitar a un androide. Habían pasado siete años entre las fechas de publicación de las dos novelas, y parece que Izquierdo Albiñana ya no se preocupaba por justificar la perfección sobrehumana de su protagonista diva con etiquetas ni modelos explícitos. De hecho, ni siquiera se admite abiertamente el valor de la personalidad.

Cecilia aclara esta supuesta independencia de la moda cuando asiste a una película y se irrita con una señora que admira al actor Phillip Dorn: “—¡Oh, fíjese, señorita, en ese Phillip Dorn —bisbiseó de nuevo la insoportable mujer y añadió eufemísticamente— ¡Tiene personalidad!”⁴² El rechazo de la personalidad del actor, o bien el rechazo a su admiración, arrecia cuando Cecilia resiente el efecto hipnótico de la película: “Y me sentí inquieta y violenta. La intensa atención de la gente, una intensa atención silenciosa que no era posible lograr en otra numerosa reunión, me produjo un obscuro malestar”.⁴³ Entre líneas se sospecha el motivo más convincente tras el disgusto: Cecilia, como pianista profesional, no rechaza el valor de la personalidad, sino la competencia. Como artista en un medio cuyos boletos se venden más caros que los del cine, Cecilia codicia la atención del público masivo, aun si este está compuesto por las clases más bajas. Ese deseo por dominar al público como *la* personalidad solo

41 Izquierdo Albiñana, *La selva encantada*, 40.

42 *Ibid.*, 454.

43 *Idem.*

distancia a Cecilia de todos los demás en la novela. El temperamento narcisista de lo *cool* la aísla, en una relación de causa y efecto cruel puesto que se comporta de esta manera para tener más éxito en el ámbito social.

En primera persona, eje de la trama desde el cual narra su historia el personaje, Cecilia Santurce disfruta de las muchas tentaciones de la personalidad y hasta llega a contar su propia muerte: “Ni una gota de sangre marcaba, en mí, la huida de la vida. Fue mucho después cuando empezó a fluirme, por boca y nariz, un delgado hilillo de sangre negruzca. [...] Un segundo después entré, por siempre, a la gran oscuridad de la cual no se vuelve... FIN”.⁴⁴ Si Andréida termina subyugada al amor heterosexual y materno, Cecilia se hunde de modo más definitivo: tras viajar por razones familiares a la selva huasteca y enredarse con su cuñado, vuelve dos años después a la Ciudad de México con insolvencia bancaria. Se enferma y finalmente se sacrifica frente a un tranvía para salvar a un niño pobre del mismo accidente. Cecilia no puede embarazarse para reformarse como Andréida porque, según una anécdota relatada en la página 435, la pianista sufre de infertilidad después de un aborto forzado. Los amantes, el matrimonio secreto, el incesto, el aborto esterilizante y todavía más detalles de esta novela excesiva indican que en el contexto de los años cuarenta, la novelista Izquierdo Albiñana luchaba por distinguirse como atrevida y erudita. La indecisión respecto a los valores nuevos de la personalidad y la mujer *cool* hacen de *La selva encantada* una narración locamente barroca. La violencia se suma al romance, el cual, a su vez, se suma a la erudición y a la opinión política para abrumar a los lectores que no se acostumbran a la estética de lo “demasiado”.

LA TRAMPA TÉCNICA: AMBICIÓN SIN ALAS

Cuando expuse este tema en un coloquio organizado en El Colegio de México en 2013, Lucía Melgar clasificó a Izquierdo Albiñana como un

44 Izquierdo Albiñana, *La selva encantada*, 521.

talento “mediocre”.⁴⁵ Me extrañaba esa palabra porque, como valoración crítica, me parecía tautológica. De hecho, Izquierdo Albiñana escribía novelas mediocres precisamente porque se sabía novelista mujer condenada a una recepción como artista mediocre. Es decir, temerosa de la mediocridad, esta etiqueta le resulta inevitable; su reafirmación, por parte de la crítica feminista contemporánea, solo confirma el problema inicial. Para profundizar este punto, noto que las medidas que toma la novelista para corregir lo “mediocre” en su obra solo fortalecen el problema: la prosa se recarga y las tramas dudan de sí mismas. Todo se acrecienta en *Andréida (El tercer sexo)* y *La selva encantada*, que, al narrarse de dos maneras distintas, obligan a una elección “correcta”: las protagonistas son perfectamente exitosas y a la vez, tarde o temprano, fracasadas; la prosa peca de erudición al tiempo que se vuelve tontamente hiperbólica; las tramas exploran lo prohibido y, al relatar siempre acontecimientos dramáticos, se encuentran a la deriva en una sucesión interminable de eventos. Para resumir mi diagnóstico intuitivo, diría que Izquierdo Albiñana no se permite tomar un atajo y utilizar sin más el tropo de la nueva moda de la personalidad para triunfar, porque *no quiere pensarse mediocre*. Quiere merecer la admiración como los novelistas “genios” –varones– la ganaban en el siglo XIX: el crédito a cambio del buen carácter. Por otro lado, la novelista conoce la moda de sus tiempos y registra las atracciones de la personalidad.

Como prueba de su ambivalencia, lo cual impondría el valor del carácter sobre las protagonistas dotadas de personalidad, contemplo las siguientes contorsiones retóricas: “Andréida no es un ser de transición; nada más lejos de ella. Por el contrario, es un ser de porvenir que se adelantó, por designio inexplicable, a ese extraño elemento problemático que llamamos Tiempo y que medimos audazmente por rotación solar”.⁴⁶ Esa ambición de escribir a lo grande, sobre la audacia del Universo y del

45 VI Coloquio Internacional Historia de Género y de las Mujeres en México, El Colegio de México, 14 de marzo de 2013.

46 Izquierdo Albiñana, *Andréida*, 13.

Tiempo con mayúsculas, divierte por la exageración. Precisamente al querer evitar la mediocridad, triunfar sobre sus protagonistas superficiales y ser una autoridad erudita, Izquierdo Albiñana termina postulando la voz narrativa como una personalidad fabulosa en sí, que, no obstante, pugna por el valor del carácter.

Esta contradicción deshace la obra, como los críticos han observado. En 1951, por ejemplo, Manuel Pedro González opina que difícilmente “exista otra narradora que menos respeto haya demostrado por la lógica artística, por la realidad psicológica y ambiental, y aun por la gramática y la ortografía de nuestra lengua”.⁴⁷ El mismo González transcribe una opinión sobre la obra de Izquierdo Albiñana redactada por un escritor anónimo, quien se queja de “un snobismo [*sic*] rabioso, extraordinariamente pedante y vanidosa”.⁴⁸ Casi sesenta años después, Lourdes Franco Bagnouls entrega una evaluación similar. Según el juicio de Franco Bagnouls publicado en 2009, en las primeras obras de Izquierdo los personajes aparentan estar “tocados de un romanticismo desfasado que terminaba sus vidas aquejadas de tuberculosis”, y el estilo temprano resulta “plagado de inútiles alardes cultistas”.⁴⁹ En 1985, es decir, entre González y Franco Bagnouls, Vicente Leñero había enumerado los muchos errores de la novelista, tales como los “abusos de reflexiones filosóficas o sociológicas, excesos descriptivos, continuas disquisiciones y un tono cultista a menudo chocante”.⁵⁰

Y si era tan mala novelista, ¿por qué se publicaba su obra? Leñero especula que en el caso de *Andréida*, sus primeros lectores respondieron positivamente a “la pretendida crudeza de sus escenas eróticas”, pues estas deben haber provocado el escándalo en los años treinta, “sobre todo porque estaban escritas por una mujer”.⁵¹ Sin embargo, dado que la novela salió firmada por A. Izquierdo Albiñana, es posible que no todos los

47 González, “Acotaciones”, 339.

48 *Ibid.*, 349.

49 Lourdes Franco Bagnouls, “Prólogo”, 15.

50 Vicente Leñero, *Asesinato. El doble crimen de los Flores Muñoz*, 111.

51 *Ibid.*, 105.

lectores supieran saborear el romance a través del sexo de la autora. Se elimina esa ambigüedad con *La selva encantada*, publicada bajo el pseudónimo Alba Sandoiz. Como creo haber mostrado, *La selva encantada* retiene la explotación algo sutil del sexo. Cito como ejemplo la escena romántica entre Cecilia Santurce y su cuñado Diego Destúñiga, la cual suprime los verbos a favor de elipsis: “ebrios de demencia solitaria [...] ... condenados a consumirnos en nuestra propia llama ardorosa [...]... arrebatados por el huracán de nuestro amor”.⁵² La relación se narra como si pasaran ante nuestros ojos las imágenes entrecortadas de una película.

Cabe destacar que, si bien la novelista trata con cuidado el tema del sexo, se acerca de modo más explícito a la violencia. Este gusto tremendista en la obra de Izquierdo Albiñana sugiere el ansia de escribir “como hombre”, o sea, desde una estética menos rosa y más “seria”. Según el conteo compilado por Leñero en torno a la trama de *Andréida (El tercer sexo)*, los fallecimientos descritos suman cuatro: “uno por causas naturales, otro por asesinato y dos por suicidio”.⁵³ Esta estética morbosa continúa en *La selva encantada* donde se lee, por ejemplo, del accidente fatal ya citado de la protagonista y, muchas páginas antes, de la muerte de su hermana tras dar a luz. La descripción del cadáver pretende infundir miedo por las rodillas tercamente flexionadas. Cecilia explica: “comprendí, presa de un horror sin límites, por qué el doctor de Valles había insistido sobre la necesidad y urgencia de extender, lo más posible, el cuerpo de mi joven hermana”.⁵⁴ El tono *cool* de la voz narrativa no se nos escapa, ya que estamos acostumbrados al gusto moderno por la violencia. El “horror sin límites” que profesa Cecilia nunca le impide narrar, y así cuesta creer que su horror sea, en realidad, profundo. Más bien, es apetitoso.

El gusto por el detalle grotesco permanece a lo largo de las cuatro décadas de actividad literaria de Izquierdo Albiñana y así caracteriza sus dos últimas novelas, vistas por la crítica como “mejoradas”. *Los ex-*

52 Izquierdo Albiñana, *La selva encantada*, 238.

53 Leñero, *Asesinato...*, 107.

54 Izquierdo Albiñana, *La selva encantada*, 390.

traordinarios (1961) gana evaluaciones positivas de Leñero y Franco Bagnouls. Trata sobre el asesinato de una mujer rica, aunque esta solo aparece por momentos breves en la narración.⁵⁵ La novela repasa un crimen acontecido en la Ciudad de México en 1959, y fue finalista del Premio Biblioteca Breve de Novela de Seix Barral. Para mostrar la conexión entre *Los extraordinarios* y las novelas tempranas, destaco el uso del fatalismo para explicar el asesinato estelar: “En seguida se volvió [el asesino] a la mujer inánime, caída de boca y allí mismo y por su mano, cumplió su destino: aquel destino que ella y él tenían escrito”.⁵⁶ Este tono exaltado resulta familiar a partir de *Andréida (El tercer sexo)* y *La selva encantada*. *Los extraordinarios* margina la figura de la *femme fatale*, pero esta todavía se incluye. Repito la descripción relativamente escueta de la acaudalada Mercedes:

Vestía bien y caro. Quizá la sencillez estudiada de su atuendo fuese demasiado obvia y había como un equivocado empeño en añiarse y aparecer ingenua. Se acercaba; no era tan joven como pretendía hacer creer y esto, asimismo, resultaba superfluo. Escoltada por los dos caballeros, tenía porte de princesa tímida, pero convencida de su alteza. ¿Atractiva? Quizá.⁵⁷

Esa indecisión de la voz narrativa pasa velozmente a la admiración generosa de la inteligencia de la futura víctima: “No era tonta; antes bien inteligentísima y, muy por arriba, ciertamente, de todas las mujeres allí aplastadas [en la fiesta]”.⁵⁸ O sea, la personalidad femenina tan extraña-

55 Según Franco Bagnouls, las dos últimas novelas de Izquierdo Albiñana alcanzan “verdadera maestría” (“Prólogo”, 15). Leñero opina que “frente a sus novelas anteriores, *Los extraordinarios* exhibe un adelanto de verdad extraordinario” (*Asesinato...*, 121). Respecto a la ambiciosa *Cena de cenizas*, comenta, “la variedad de recursos dificulta ciertamente la lectura del libro, pero también exhibe la seguridad y la malicia alcanzadas por la autora luego de 37 años de práctica literaria” (126).

56 Izquierdo Albiñana, *Los extraordinarios*, 177.

57 *Op. cit.*, 132.

58 *Ibid.*, 134.

mente exagerada como *cool* ancla, tarde o temprano, las novelas de Izquierdo Albiñana, aun en su etapa final cuando recurre al pseudónimo de Ana Mairena. Lo que aprende a hacer es marginalizar a la *femme fatale* y reducir los detalles románticos.

LA VIDA IMPROBABLE: RAÍZ DE ESTA FABULOSIDAD

Para defender a la autora de los cargos tan vehementes de torpeza novelística –cargos que en algún sentido se podrían aplicar a toda la obra y no solo a las novelas tempranas–, señalo que la biografía misma de Izquierdo Albiñana preparó el camino para su “mal” gusto. La novelista escribía como vivía: a lo inverosímil, y quizá también a lo decimonónico. Ofrezco, como primer ejemplo de la experiencia increíble de Izquierdo Albiñana, el dato de que sus padres, un matrimonio valenciano, se escaparon de España y se trasladaron a México debido a que en su país natal cumplían con las castas funciones eclesiásticas de sacerdote y monja. A su llegada a México se convirtieron en padres de familia y dueños de una librería en San Luis Potosí.⁵⁹

Las fuentes no se ponen de acuerdo respecto a la fecha de nacimiento de Izquierdo Albiñana; según el texto consultado, el año nombrado varía entre 1909, 1910 y 1913. En cambio, todas las historias concuerdan que en 1928 la futura novelista se casó con Flores Muñoz. También las fuentes coinciden en confirmar el año 1978 como la fecha del asesinato doble del político y la novelista. Vicente Leñero explora el caso en *Asesinato. El doble crimen de los Flores Muñoz* (1985).⁶⁰ Según la justicia mexicana, el asesino fue el nieto mayor (pero tenazmente *junior*) de la pareja, quien pasaba la noche con los abuelos y sus otros nietos en una residencia lujosa de la avenida Palmas en Lomas de Chapultepec, en la

59 Franco Bagnouls, “Prólogo”, 7.

60 Se puede encontrar un resumen más breve del asunto en Myriam Laurini y Rolo Diez, “Flores Alavez: Los ricos también matan”, *Nota roja 70's*, 211-225.

Ciudad de México. Ni el nacimiento fruto de amores prohibidos ni el fallecimiento por un tajo de machete se ajustan a lo creíble.

Entre estos dos eventos inverosímiles, la juventud de la autora también excede el realismo esperado. En su niñez, fue testigo de la revolución en San Luis Potosí, y como madre joven aguantó las múltiples dificultades surgidas de la pobreza. Franco Bagnouls rescata, entre las crónicas de Izquierdo Albiñana publicadas en los años setenta en una columna del periódico *El Día*, el recuerdo del hambre que la novelista dice haber sufrido de recién casada. Rememora la experiencia del orgullo derruido cuando, debido a “las penurias”, tuvo que entregar su hijo a sus padres; también relata la muerte de su hija cuando esta era todavía pequeña.⁶¹ Contra toda expectativa lógica, tras ese comienzo tan difícil, Izquierdo Albiñana y Flores Muñoz se volvieron ricos.

Para colmo, Flores Muñoz fue casi presidente. Perdió la silla del águila por un dedazo que favoreció a Adolfo López Mateos. Además de la prominencia del padre político, el hijo de la pareja también cultivó un éxito profesional arrasador y ejerció como médico y cirujano de fama internacional.⁶² El matrimonio del funcionario y la escritora no fue fácil, y Leñero asegura la infidelidad notoria del esposo. En 1973, cuando por chismes del nieto mayor Izquierdo Albiñana llega a enterarse de la segunda familia de su esposo, corre a Flores Muñoz de la casa.⁶³ Después hubo una reconciliación: razón por la cual, cuando ambos murieron asesinados, se encontraron en recámaras separadas pero cercanas.

Mucho antes de saber a ciencia cierta de la segunda familia en Nayarit, Izquierdo Albiñana sostenía una batalla perenne con su marido por el derecho a desempeñarse como escritora. Por lo que sabemos de la historia, parece que Flores Muñoz se oponía a la vocación novelística de

61 Franco Bagnouls, “Prólogo”, 12.

62 Leñero, *Asesinato...*, 138.

63 *Op. cit.*, 158. Leñero duda de que Izquierdo no supiera de las infidelidades notorias del marido y especula que la novelista aguantaba los engaños porque se consideraba “única” como la legítima.

su esposa porque temía las consecuencias para su carrera política. En su correspondencia, Izquierdo Albiñana narra la batalla con tono teatral. Leñero cita una carta fechada en 1970, escrita por la novelista cinco meses después del fallecimiento de su madre; ahí ella alude a la tentación de matarse: “Porque es terrible para un ser humano [ella misma] que ha intentado aletear toda su vida para realizarse como tal [la profesión de escritora] escuchar continuamente el anatema de que su vocación es vergonzosa, indigna, despreciable”. Para depurar la inflexión trágica establecida por medio de los adjetivos, la cita extraída de la carta cierra con las siguientes palabras: “Esa es la situación. ¿La salida? Una, una sola”.⁶⁴ Sabemos que Izquierdo Albiñana no se suicidó y que ni siquiera se divorció, y resulta fácil percatarse del parentesco estilístico entre las cartas y las novelas. Puesto que el matrimonio duró medio siglo –más o menos el tiempo de su carrera literaria–, creo que, si la estética de las novelas se entiende como exageración, también habría que entender así la manera de llevar la vida de esta autora: tan sensible, pero aguantadora.

Otro ejemplo de esta expresión autobiográfica aparece en la comunicación que sostenía con Max Aub, escritor español exiliado en México.⁶⁵ En su carta del 3 agosto de 1961, Izquierdo Albiñana explica por qué no se había dado cuenta que ella y Aub ya se habían conocido y también confiesa los motivos tras los pseudónimos:

A decir verdad, no lo recuerdo físicamente, Max AUB [*sic*]. En aquella época –como todavía en esta–, estando mi esposo cerca, debió haberme cogido una clase de ceguera turbadora que me impide reconstruir sus rasgos fisionómicos ahora. Pero me alegra infinitamente que usted me conozca y lo haya conocido a él. Eso me releva de entrar en espinosas explicaciones sobre la importancia que para mí tiene guardar el incógni-

64 *Ibid.*, 125.

65 Las nueve cartas que ellos cruzaron se guardan en el archivo de la Fundación Max Aub ubicado en Valencia, España, y están disponibles a pedido electrónico.

to. Cada vez que mi esposo descubrió uno de mis seudónimos, me ví [*sic*] obligada a pasar a otro y es así como todo lo mío publicado ha aparecido bajo distintos noms de plume. Y, realmente, creo que he llegado al límite de la lucha. Si este de Ana Mairena llegara a descubrirse, no habría ya nada qué hacer.

No procuro faltarle el respeto a Izquierdo Albiñana y tampoco dudo de su sincera ansiedad. Me percató, sin embargo, de que, en las cartas, al igual que en las novelas, opta por la intriga. En otra carta al mismo Aub, fechada el 29 de agosto de 1961, ella de nuevo escribe como Ana Mairena y declara que se asusta al imaginar las consecuencias si el crítico Emmanuel Carballo recopila una lista de publicaciones y así revela los seudónimos que la protegen. Los términos en que la novelista explica la situación son contundentes, por no decir teatrales: “yo no he vivido, ni dormido estos últimos días,” declara. De inmediato muda de tono: “Y, sin embargo, le estoy indeciblemente agradecida a Carballo por su crítica y acepto que me diga que construyo mis personajes con ineficacia”. Por el hecho de decirse “indeciblemente agradecida” por una corrección, se puede sospechar de la sinceridad de la autora, aunque sin duda agradece la atención. La carta continúa para insistir en el peligro que corre como intelectual perseguida: “En fin, si ésto [*sic*] [refiriéndose a la lista de pseudónimos] no lastimara al ser que más quiero [el marido], todo el resto [la crítica] lo aceptaría; se tiene [Carballo] todo el derecho a hacerme trizas como escritora”. Una escritora desmenuzada es, después de todo, una escritora.

La crítica de Carballo hace eco de los comentarios de González. En la versión que tenemos, de 1969 –casi veinte años después de la publicación de González–, Carballo observa:

Ana Mairena construye a sus criaturas mediante procedimientos de dudosa eficacia. Describe sus apariencias con meticulosidad de novelista del siglo XIX [...]; se permite calificar y aun discutir sus actos; evoca sus acciones

y nunca las presenta; les sirve de lazarillo en todas sus correrías; les niega la posibilidad de trascender las páginas y convertirse en seres posibles.⁶⁶

Donde Carballo se atreve a agregar un toque novedoso concierne a la identidad de la autora. Entre los políticos que el crítico rastrea en la novela *Los extraordinarios*, se incluye al marido de la novelista, Flores Muñoz. Pero por otra parte, la nombra incorrectamente, como Concepción Izquierdo Albiñana.⁶⁷ El error se corrige unas líneas después al citar a González, cuando este especula que Izquierdo Albiñana debe tener unos 40 años (“ese cumpleaños tan temido y tan diligentemente ocultado por casi todas las mujeres”) y por eso, “a Asunción Izquierdo Albiñana le restan todavía unos veinte años de labor creadora en los que podrá superar cuanto hasta ahora ha publicado”.⁶⁸ En el mundo machista de Carballo y González, es un gran cumplido hacer pedazos el estilo literario de una escritora para después concluir que, si aprende a escribir de otra manera, producirá excelente trabajo.

EQUANIL Y PROTAGONISMO

Al leer las cartas de Izquierdo Albiñana, percibo cierta resonancia con la paranoia dramática y hasta gozosa de Elena Garro durante los años sesenta y setenta. Tal como Garro, la autora de *Andréida* y *La selva encantada* parece haber encontrado un sentido de importancia como intelectual al convencerse de que era personaje indispensable, si no plena protagonista en secreto, de una trama que envolvía un asunto de vida o muerte. En otra emocionada carta, escrita a mano y con fecha del 29 de agosto de 1963, Izquierdo instruye a Aub en la posdata, “no es necesario que ponga en el sobre Ana Mairena.” (Se supone que no era necesari-

66 Emmanuel Carballo, “La última novela de una escritora enmascarada: *Los extraordinarios*”, 9.

67 *Idem*.

68 González, “Acotaciones...”, 340.

rio porque la señora que recibía el paquete ya entendía el plan.) “Siguen las precauciones. Usted me comprende. ¡Absurdo, pero real!” Los beneficios absurdos pero reales de continuar la relación con Flores Muñoz probablemente provenían del poder contagioso del político, quien no solo conseguía mucho de lo que quería para él y su(s) familia(res), sino que también probablemente servía a la novelista como estímulo creativo. No es ilógico pensar que el subterfugio de los pseudónimos y la vida secreta alimentaban la tensión ambiental, la cual podría haber fomentado la urgencia de escribir.

Ahora sí, una zona vetada en las novelas gira alrededor no solo de la violencia sexual sino también de la reproducción, y para los años setenta, Izquierdo Albiñana repite la ideología del PRI respecto a limitar el tamaño de las familias. Los médicos tienen la razón, escribe con sus ambivalencias características: “Este terreno del *birth control* (tiene que ser escrito así, en inglés, puesto que... esto... a nosotros y a nuestros países jamás se nos hubiese ocurrido), lo cierto es que mucho tiene que ver con la moral”.⁶⁹ Aunque por el bien colectivo ella apoya el *birth control*, se ve en otra columna la opinión predeciblemente conservadora en torno al aborto, “una aventura degradante y mortal para el cuerpo y el espíritu”.⁷⁰ La autoridad que cede a los médicos modernos encuentra sus límites cuando, en un caso de secuestro fatal para una madre que defendía a su hija, Izquierdo Albiñana utiliza su columna para confundir a la asesina con una mujer liberada y anti-materna, error que la revista *Fem* refuta entre sus propias páginas.⁷¹

Aunque ridícula, Izquierdo Albiñana no era tonta; y en la misma columna donde rechaza el término *feminismo* (ya que no hay masculinismo), se preocupa por asuntos que todavía nos pueden provocar crisis de nervios:

69 Izquierdo Albiñana [Ana Mairena], “El año internacional de la mujer”, 4.

70 Izquierdo Albiñana [Ana Mairena], “La mujer nueva, hembra sacralizada”, 4.

71 Izquierdo Albiñana [Ana Mairena], “Lamentable muestra de liberación femenina”, 4; “*Fem* contesta a una antifeminista”, 101.

Compartimos un destino único sobre un planeta preso en las convulsiones de una agonía impuesta por un sistema equivocado de gobiernos con perfil patriarcal inmutable. Dos son las plagas que amenazan acabar con la humanidad. La exacción sin consideraciones de ninguna especie de los recursos no renovables de la tierra, petróleo por un lado y agua dulce por el otro y en el centro la cada vez más creciente erosión.⁷²

Esta ansiedad que Izquierdo Albiñana manejaba al intercalar preocupaciones racionales ambientalistas y fantasías antifeministas amenazantes, sin decidirse por el divorcio ni por otros derechos que su época ya disponía a concederle, me recuerda las observaciones de Susan Cain respecto a la relación entre la presión por desarrollar una personalidad extrovertida y el uso de medicamentos contra la ansiedad. No es el salto temático que quizá parece, ya que las investigaciones de Lennard J. Davis ubican el desarrollo de la preocupación como un estado mental y la ansiedad como una condición médica en el siglo XIX.⁷³ Al entrelazar la obra de Izquierdo Albiñana con la de Davis y Cain, se repara en la probable definición de la edad moderna como la edad de los nervios; en los siglos XIX y XX se ansiaba por la ansiedad misma, y por ello, en el siglo XX, se intenta remediar esta trampa al inventar el manto del control *cool* y exigir la conducta según la extroversión confiada.

Hablando de la ansiedad medicada, noto que Cecilia en *La selva encantada*, justo antes de la escena que puntualiza el rito de vestirse, se acuesta sola con la ayuda de un somnífero, recurso descrito cuidadosamente que intima la sofisticación de este consumo:

alargué mecánicamente el brazo e ingerí una de las odiosas pastillas blancas que la civilización me entregaba y que poseía la virtud inapreciable de

72 Izquierdo Albiñana [Ana Mairena], "Otra vez la mujer y su posición subalterna", 4.

73 Lennard J. Davis, *Bending Over Backwards. Disability, Dismodernism and Other Difficult Positions*, 130.

sumirme en un sopor pesado y fatigoso, pero también en el olvido desesperadamente buscado...⁷⁴

En otra paradoja interesante, lo *cool* incita cierto nerviosismo. El aislamiento de lo *cool* provoca la primera contradicción en este esfuerzo solitario por ganar amigos e influir sobre personas; y en una segunda paradoja, el reino de perfección y soledad de lo *cool* requiere una negación de los nervios que solo los exacerba. Cain tal vez comprende esa paradoja. Aunque no habla de lo *cool*, Cain reseña la historia de un medicamento llamado Miltown, el cual se convirtió a mediados del siglo xx en la droga más rápidamente difundida en la historia de Estados Unidos. Para el año 1956, uno de cada veinte estadounidenses había utilizado la droga para lidiar con los efectos de la ansiedad; para 1960, un tercio de todas las recetas escritas por médicos estadounidenses recomendaban Miltown o una droga parecida, Equanil.⁷⁵ El ideal de la personalidad se relaciona con la república de pacientes-ciudadanos, en un punto que me lleva de vuelta a la primera novela de Izquierdo Albiñana y su final tan imprevisto.

CONCLUSIONES: EL CIGARRILLO ENTRE LA DEMOCRACIA Y EL ETERNO ARTE DE LAS "CHICAS"

La conclusión de *Andréida*, que prevé el casamiento de su protagonista con un médico, me hace pensar en una de las observaciones más intrigantes de Davis sobre la noción de la igualdad en las democracias contemporáneas. Si la democracia moderna realmente no garantiza a todo ciudadano el acceso directo a un representante político, sí intenta conectar a cada persona con un médico. En el caso de Izquierdo Albiñana, *vivir* con un político no bastaba para conseguir las libertades que anhe-

74 Izquierdo Albiñana, *La selva encantada*, 37.

75 Cain, citando a Andrea Tone, *Quiet*, 29.

laba. Por lo tanto, voltear hacia la medicina era lógico. Andréïda, a finales de los años treinta, se convierte en la ciudadanía-paciente que Davis plantea como la realidad de nuestra representación de la democracia.⁷⁶

Aunque Cecilia Santurce en *La selva encantada* no se casa con un médico, tanto ella como Andréïda fuman y de esta manera se autome-dican contra el estrés de ser mujeres *cool*. De hecho, la pose final que remata al rito pagano de Cecilia al vestirse capta la esencia admirable (en su época) de la fumadora: “Con una curiosa mirada de engreimiento propio encendí un cigarrillo y resté de pie, soberbiamente elegante y mundana”.⁷⁷ En el gesto de mujer liberada pero controlada se vislumbra *la otra* moderna, que no recaería en la indecencia de la *femme fatale* ni en la abnegación de la mujer tradicional. La fumadora aparece como cono-cedora *cool*, intelectual sexy, experta en las técnicas de autodomi-nio que cubren una ansiedad sensible –aquel rasgo clave de la decencia de antaño.

El problema en las tramas de Izquierdo Albiñana radica en el hecho de que fumar realmente es no hacer nada. Como dice Richard Klein, fumar ni siquiera se percibe como un acto; se considera apenas un gesto.⁷⁸ Con razón Andréïda no supera su bloqueo creativo al fumar: “En vano fumó un cigarrillo tras otro a grandes bocanadas, con un deseo de embriagarse y sacudir sus nervios sumidos en una abulia inacostumbrada”.⁷⁹ Con el cigarrillo ningún fracaso artístico es serio, ya que ella se ve bien –se ve *cool*– al no hacer nada y fumar. Estas protagonistas no emplean el cigarrillo como arma a la manera de la *femme fatale*, sino como instrumento de progreso pasivo. Ese progreso en realidad marca una pausa, un momento de duda entre rebelarse y seguir conformándose.

Por todas sus fallas, no queda duda de que el cigarrillo sí distingue a la nueva mujer, más talentosa y más caprichosa que la mujer tradicio-

76 Davis, *Bending...*, 115.

77 Izquierdo Albiñana, *La selva encantada*, 41.

78 Richard Klein, *Cigarettes Are Sublime*, 35.

79 Izquierdo Albiñana, *Andréïda*, 206.

nal, quien permanece estable, maternal y aburrida. Cito el porte de Cecilia cuando compone música:

Encendí un cigarrillo, a pesar de que sabía que esto me obligaba a toser más a menudo. Cerré los ojos e inmediatamente acudieron a mi memoria todos los amplios sonidos ya trabajados previa y lentamente en mí. Y escribí sin detenerme. [...] Cuando debía comenzar una idea nueva me detenía un momento y la anudaba en el humo de mi cigarrillo. Y así estuve escribiendo hasta que, ya entrada la mañana, escuché a mi madre traficando en la cocina. Momentos después la sentí entrar en la estancia con el vaso de jugo de toronja que yo bebí maquinalmente. Y la seguí con docilidad cuando me pidió que la acompañase a desayunar [...]

—¡Te dejo, mamá! –musité dedicándole una mirada alegre y cariñosa.

Ella se limitó a asentir en silencio y yo sentí quererla aún más por su sabia dulzura comprensiva.

Seguí trabajando ardua y fácilmente y las horas de la mañana se escurrieron en un sople.⁸⁰

La madre de Cecilia provee el retrato andante de la mujer materna y abnegada que no fuma ni habla ni compone música; solo da de desayunar a su hija. La hija fumadora, por otro lado, esquiva ese destino tedioso, gracias en parte a la energía artística del cigarrillo. En fin, las protagonistas de Izquierdo Albiñana fuman con propósito médico: equilibran la ambición caprichosa de obrar como personalidades estelares con la terrible ansiedad de saberse decentes y así, desgraciadamente, destinadas a la anonimidad, la misma de sus madres y hermanas, en el castigo final. ¿Y por qué no aprovechan la oportunidad del ideal extrovertido y simplemente se dejan triunfar? Mi último intento por responder a esa duda toma en cuenta la ambivalencia de Izquierdo Albiñana en torno al crédito y la democracia.

80 Izquierdo Albiñana, *La selva encantada*, 513.

Bajo la identidad de la columnista Ana Mairena en *El Día*, Izquierdo Albiñana figura en un libro reciente de la historiadora Louise Walker sobre la clase media en México. No parece que Walker ubicara la identidad verdadera –y menos la clase social– de Izquierdo Albiñana a la hora de citarla como autoridad sobre la existencia de una clase media en el país. La columna que interesa a Walker se titula “La clase ridícula” y se publicó en *El Día* el 20 de enero de 1978. En lugar de etiquetar a los ricos como “la clase ridícula”, como tal vez se esperaría de una escritora verdaderamente de la clase media, la novelista adinerada combate a los inconformes. Específicamente, Izquierdo Albiñana critica a los mexicanos que, gracias al crédito, compran y consumen a niveles insustentables. Ella desdeña el uso del crédito para conseguir televisores, vacaciones, comidas en restaurantes y coches, entre otros lujos que circulaban en la segunda mitad del siglo xx y que la novelista seguramente disfrutaba. Reprocha a los consumidores a crédito no solo porque fallan a nivel personal por descontentos, sino también porque retardan el progreso del país.⁸¹

Esta crítica de la “clase ridícula”, cuyo lema “la quiero y no puedo” no convence a Izquierdo Albiñana, refleja su ambivalencia hacia la personalidad como técnica para escalar clases sociales. Peter Stearns nota que, para los consumidores del siglo xx, fue más importante concentrarse en la disponibilidad de una gama amplia de bienes que destacar la existencia de grupos rígidos de estatus; es decir, el consumo como muestra de personalidad ayudaba a facilitar la democratización, o por lo menos la apariencia de tal.⁸² Izquierdo Albiñana rechaza esa movilidad del consumo *cool*. En lo personal, ella se niega a dar el salto de abandonar al marido, el partido y los pseudónimos; también se niega a sumarse felizmente a una sociedad que regalaba el crédito hasta a la clase media y apremiaba la creación de una personalidad rentable. Izquierdo Albi-

81 Louise E. Walker, *Waking from the Dream. Mexico's Middle Classes After 1968*, 83.

82 Stearns, *American Cool...*, 211.

ña, en última instancia, se pone al lado de la tradición de la “naturaleza” heredada e introvertida. Por ende, el ascenso económico por talento artístico o intelectual (*Andréida*, *La selva encantada* y *Los extraordinarios*) o por una herencia inesperada (*Caos*), concluye con el descenso por enfermedad fatal (*Caos*, *La selva encantada*), por embarazo (*Andréida*) o por un acto de bajeza (*Los extraordinarios*). La personalidad no logra dominar el destino en la novelística de Izquierdo Albiñana, quizá porque la autora, consciente de la tradición literaria, busca escribir literatura importante.

Al juzgar por su biografía, Izquierdo Albiñana lidiaba con su propia carencia de crédito personal –es decir, la falta de renombre como intelectual y creadora–. El enojo hacia los que sí se apoderaban del crédito, aunque faltantes del carácter para manejar tal privilegio, sugiere el conservadurismo que siempre viene a limitar las tramas de la novelista. Al lado de su resistencia al cambio, Izquierdo Albiñana agudamente observa sus tiempos y registra las complejidades. Acierta con algunas de sus críticas, por ejemplo, la implicación de que la personalidad *cool* no es tan libre como se cree, y la advertencia explícita que el medio ambiente se degrada de forma peligrosa. La dependencia de Andréida de su amiga Nelly, o el uso que hace Cecilia de todos los demás, muestra la flaqueza del culto de personalidad individualista. Por tener buen carácter, Nelly en *Andréida* y la madre en *La selva encantada* funcionan de modo interdependiente con los demás, pero Andréida y Cecilia, por tener personalidades centellantes, caen en la dependencia dentro de su soledad: necesitan aplausos, constante apoyo emocional y hasta dinero ajeno, y dan muy poco a cambio.

Como conclusión, vuelvo al comienzo. La transición entre la exaltación del carácter y la valorización privilegiada de la personalidad explica el orgullo de Kate del Castillo con respecto a su “personality”. Los libros de Cain y Coovey, entre otros, revelan la historia cultural del siglo xx –y ahora del xxi– que alardea de una fama que se consume frente a todos y la extroversión *cool*. Extrañamente, sin leer libros titubeantes al

estilo de las novelas de Izquierdo Albiñana y sin ver películas y programas de televisión, sobre todo los textos “de mujeres”, se podría pensar que ya se haya decidido de modo contundente a favor del consumo *cool*, los derechos de la mujer y la posibilidad, estresante pero más igualitaria, de la personalidad. Sin embargo, las incontables películas, telenovelas y libros “para chicas” demuestran que la controversia continúa. Seguimos dudando entre los valores de carácter y personalidad, entre la intensa emoción victoriana y lo *cool*, y entre la Mujer Nueva y el papel tradicional. Quizá consumimos estas narrativas “de mujeres” para examinar las otras opciones porque el sistema contemporáneo, por ratos, nos parece mentiroso, inverosímil y poco feminista. Y sin embargo, seguimos en lo mismo. ¿Alguien me regala un Equanil?

BIBLIOGRAFÍA

- CAIN, Susan. *Quiet. The Power of Introverts in a World That Can't Stop Talking*. Nueva York: Crown, 2012.
- CARBALLO, Emmanuel. “La última novela de una escritora enmascarada: *Los extraordinarios*”, *México en la cultura* 650, 27 de agosto de 1969, 2, 9.
- CARRUTHERS, Bruce G. y Laura Ariovich. *Money and Credit. A Sociological Approach*. Cambridge, Reino Unido, y Malden, MA: Polity Press, 2010.
- COVEY, Stephen R. *The Seven Habits of Highly Effective People. Restoring the Character Ethic*. Nueva York y Londres: Free Press, 1989.
- DAVIS, Lennard J. *Bending Over Backwards. Disability, Dismodernism and Other Difficult Positions*. Prólogo de Michael Bérubé. Nueva York y Londres: New York University Press, 2002.
- “FEM CONTESTA A UNA ANTIFEMINISTA”. *Fem* 4 (julio-septiembre de 1977) : 101.
- FRANCO BAGNOULS, Lourdes. “Prólogo”, *Narrativa breve de Asunción Izquierdo Albiñana*, 7-29. México: UNAM, 2009.
- GONZÁLEZ, Ángela. “Kate del Castillo”, *Hispanic* 18, núm. 5 (mayo de 2005): 70-71.

- GONZÁLEZ, Manuel Pedro. "Acotaciones a las novelas de Asunción Izquierdo Albiñana", *Trayectoria de la novela en México*, 339-350. México: Ediciones Botas, 1951.
- HAKE, Sabine. "Femme Fatale", *The Feminist Encyclopedia of German Literature*. Friederike Eigler y Susanne Kord (eds.), 163-165. Westport, CT, y Londres: Greenwood University Press, 1997.
- HIND, Emily. *Femmenism and the Mexican Woman Intellectual from Sor Juana to Poniatowska*. *Boob Lit*. Nueva York: Palgrave Macmillan, 2010.
- Hyman, Louis. *Borrow. The American Way of Debt. How Personal Credit Created the American Middle Class and Almost Bankrupted the Nation*. Nueva York: Vintage Books, 2012.
- IZQUIERDO ALBIÑANA, A[sunción]. *Andréida (El tercer sexo)*. México: Ediciones Botas, 1938.
- [Ana Mairena]. "El año internacional de la mujer", *El Día*, 9 de enero de 1975, 4.
- [Ana Mairena]. Cartas a Max Aub. Archivo La Fundación Max Aub, Valencia, España, box 9, núm. 6, A-5 y B-4. 18 de octubre de 1960-23 de agosto de 1963.
- [Ana Mairena]. "Las cuentas alegres en el Año Internacional de la Mujer", *El Día*, 9 enero de 1976, 4.
- [Ana Mairena]. *Los extraordinarios* (1961). Barcelona: Seix Barral, 1978.
- [Ana Mairena]. "Lamentable muestra de liberación femenina", *El Día*, 11 de octubre de 1977, 4.
- [Ana Mairena]. "El movimiento femenino en la encrucijada", *El Día*, 15 de marzo de 1976, 4.
- [Ana Mairena]. "La mujer nueva, hembra sacralizada", *El Día*, 16 de noviembre de 1974, 4.
- [Ana Mairena]. "Los números rojos en el balance actual de la mujer", *El Día*, 15 de abril de 1975, 4.
- [Ana Mairena]. "Otra vez la mujer y su posición subalterna", *El Día*, 18 de febrero de 1975, 4.

- [Ana Mairena]. “Salvador Novo”, *El Día*, 23 de enero de 1974, 5.
- [Sandoiz, Alba]. *La selva encantada*. México: Ediciones Botas, 1945.
- KLEIN, Richard. *Cigarettes Are Sublime*. Durham y Londres: Duke University Press, 1993.
- LAURINI, Myriam y Rolo Diez (eds.). “Flores Alavez: Los ricos también matan” (211-225). *Nota roja 70's*. México: Diana, 1993.
- LEÑERO, Vicente. *Asesinato. El doble crimen de los Flores Muñoz*. México: Grijalbo, 2003.
- MELGAR, Lucía (comentarista). VI Coloquio Internacional de Historia de Género y de las Mujeres en México, El Colegio de México, México, 14 de marzo de 2013.
- REISMAN, David, Nathan Glazer y Reuel Denney. *The Lonely Crowd. A Study of the Changing American Character*. Ed. revisada, con prólogo de 1969. New Haven y Londres: Yale University Press, 1961.
- SALAZAR MENDOZA, Flor de María. “Introducción”, *Páginas escogidas de Asunción Izquierdo Albiñana*. San Luis Potosí: Universidad Autónoma de San Luis Potosí, 1995.
- STEARNS, Peter N. *American Cool. Constructing a Twentieth-Century Emotional Style*. Nueva York y Londres: New York University Press, 1994.
- STEELE, Valerie. “Femme Fatale: Fashion and Visual Culture in Fin-de-siècle Paris”, *Fashion Theory* 8, núm. 3 (2004): 315-328.
- SUSMAN, Warren I. *Culture as History. The Transformation of American Society in the Twentieth Century*. Nueva York: Pantheon Books, 1973.
- VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, Auguste conde de. *Tomorrow's Eve*. Trad. e intro. de Robert Martin Adams. Urbana y Chicago: University of Illinois Press, 1982.
- . *L'Ève future*. Alan Raitt (ed.). París: Gallimard, 1993.
- WALKER, Louise E. *Waking from the Dream. Mexico's Middle Classes After 1968*. Stanford, CA: Stanford University Press, 2013.
- ZEITZ, Joshua. *Flapper. A Madcap Story of Sex, Style, Celebrity, and the Women Who Made America Modern*. Nueva York: Crown, 2006.

EL MÉXICO DE LOLA CUETO

ELISSA RASHKIN¹

ENTRE LOS CÍRCULOS INTELECTUALES DEL MÉXICO de los años veinte, uno de los temas más debatidos fue cómo representar a la nación en la literatura y en el arte. Las respuestas, por supuesto, variaban. En las artes plásticas destacaban el muralismo, con su sincretismo entre, por un lado, la tradición del arte religioso europeo y colonial, y por el otro la herencia indígena; el método del dibujo inventado por el pintor modernista Adolfo Best Maugard, que también incorporaba elementos indígenas;² el estridentismo, donde lo nacional fue reinventado a través de técnicas y conceptos sumamente vanguardistas;³ y la revaloración de las artes populares, como las artesanías tradicionales, la pintura de las pulquerías, los grabados y el arte devocional.⁴ En las letras, un grupo de escritores jóvenes criticaba el supuesto “afeminamiento” de la literatura

1 Universidad Veracruzana.

2 *El Método de dibujo. Tradición, resurgimiento y evolución del arte mexicano* de Adolfo Best Maugard fue editado por la Secretaría de Educación Pública en 1923. Véase también Mireida Velázquez, “El método de dibujo Best Maugard y una nueva generación de artistas”, 291-299.

3 Sobre el ampliamente documentado movimiento estridentista, fenómeno multidisciplinario de los años veinte lanzado con fines tanto provocadores como renovadores, me permito referir al lector al repaso por los archivos y bibliotecas que elaboré con Carla Zurián para el *International Yearbook of Futurism Studies* (2017), “The Estridentista Movement in Mexico: A Poetics of the Ephemeral”, 309-333; además de mi libro *La aventura estridentista. Historia cultural de una vanguardia*, que pretende ofrecer una mirada amplia sobre el movimiento y sus contextos; en el terreno de artes plásticas, se recomienda la obra magistral de Lynda Klich, *The Noisemakers. Estridentismo, Vanguardism, and Social Action in Postrevolutionary Mexico*.

4 Véanse, entre otros textos relevantes, los de Karen Cordero Reinman, “Ensueños artísticos. Tres estrategias plásticas para configurar la modernidad en México, 1920-1930”, y “Cloaks of Innocence and Ideology: Constructing a Modern Mexican Art, 1920-1929”; Alicia Azuela, *Arte y poder. Renacimiento artístico y revolución social. México, 1910-1945*; o más recientemente, el catálogo *Pinta la revolución. Arte moderno mexicano 1910-1950*, editado por Matthew Affron, Mark A. Castro, Dafne Cruz Porchini y Renato González Mello.

nacional y en enconados debates realizados sobre todo en las páginas de los periódicos metropolitanos –*El Demócrata*, *El Universal*, *El Universal Ilustrado*, *Excélsior*, etcétera– abogaba por una literatura no solo revolucionaria, nacionalista y socialmente comprometida sino también “viril”, mientras otro grupo atacaba esa postura, al apearse a la idea de la universalidad y autonomía del arte.⁵

Si bien estos debates no tenían como objetivo definir el papel de las mujeres en la producción cultural de la nación, la asociación implícita entre la identidad masculina (en sus diferentes manifestaciones, desde el machista revolucionario hasta la “mariquita” universalista) y el arte, dejó poco espacio conceptual para la creatividad propia de las mujeres. ¿Cómo fue, entonces, que las creadoras participaron en la discusión sobre la identidad nacional, si para los intelectuales de la izquierda, esta se encarnaba en el sudor del hombre obrero o campesino, en la sangre de las batallas, el ruido, el humo y las balas del gran conflicto revolucionario?

Con esta pregunta como fondo, el presente capítulo explora la representación de México en la obra de Dolores Velásquez Cueto: una figura bastante desconocida, marginada o excluida de las historias convencionales de la cultura mexicana como tantas otras mujeres, pero cuya obra indudablemente participó en el diálogo sobre la nación y su representación en las artes plásticas de la primera mitad del siglo xx (p. 199). Sin entrar al muralismo ni a los otros “ismos” de la época, Lola Cueto se convirtió en figura destacada en la renovación o reinención de formas artísticas-artesanales tradicionales: los tapices, el papel picado, el teatro guiñol, a los cuales se acercó con una mirada fresca que reflejaba su convivencia cercana con los movimientos de vanguardia, tanto en Europa como en México. Asimismo, esta mujer disciplinada y determinada, sin necesidad aparente de la atención de un público escandalizado o fascinado por transgresiones de género, combinó diversos papeles sociales –madre, esposa, educa-

5 Sobre esta polémica véase Víctor Díaz Arciniega, *Querrela por la cultura “revolucionaria” (1925)*. También hablo de este fondo histórico en la primera parte, “Metrópoli”, de *La aventura estridentista*.



Lola Cueto, 1950. Fotografía desconocido. *Lola Cueto. Trascendencia mágica 1897-1978*, México: Instituto Nacional de Bellas Artes, p. 158, catálogo núm. 402.

dora, anfitriona de un sinnúmero de convivios y eventos artísticos—sin dejar atrás su singular producción y visión artística.⁶

SEMBLANZA

Nacida en la Ciudad de México en 1897, Dolores Velásquez inició su carrera artística a temprana edad; estando todavía en la primaria, su maestro de dibujo observó sus habilidades y le recomendó tomar clases en la

6 En el tiempo entre la redacción inicial del presente capítulo y su publicación, Andrea García Rodríguez realizó el ensayo que le permitió titularse como maestra de historia de arte en la Universidad Nacional Autónoma de México, Tapices bordados, puntadas mecánicas. Rupturas y continuidades de la obra de Lola Cueto en el México posrevolucionario. Esta circunstancia nos dio la insólita oportunidad de retroalimentarnos mutuamente, y agradezco a Andrea el fructífero diálogo que hemos sostenido en el transcurso de nuestras investigaciones.

Escuela Nacional de Bellas Artes.⁷ A los doce años ingresó a dicha escuela y, al terminar la primaria el año siguiente, se dedicó de tiempo completo al estudio de las artes plásticas. El ingreso de Velásquez a la Academia coincidió con la irrupción de la revolución maderista; la politización de la escuela se hizo evidente sobre todo en la huelga estudiantil de 1911, llamada por David Alfaro Siqueiros, líder estudiantil y compañero de estudios de Lola, “la primera conmoción de la revolución social de México en el campo de la cultura”.⁸ La acción de los estudiantes y su esfuerzo para vincular la enseñanza artística a la realidad social del país transformarían el ámbito cultural, encontrando su expresión en el muralismo, la pintura al aire libre, el renacimiento del grabado y otras tendencias de la época posrevolucionaria.

Por su parte, la joven Lola, indudablemente estimulada por el ambiente volátil y creativo tanto de la escuela como de la ciudad en plena transición revolucionaria, no vaciló en dar expresión a sus propias inquietudes; así, rompió barreras de género al ingresar a la clase donde los alumnos, hasta entonces todos varones, aprendían a dibujar la figura humana a partir del modelo desnudo. Cuando Alfredo Ramos Martínez formó en 1913 la primera Escuela de Pintura al Aire Libre, la de Santa Anita, Lola abandonó el sistema pedagógico tradicional para aprender a pintar de la naturaleza, de los paisajes, colores y elementos primordiales ya no de la europeizada Academia sino de la vida mexicana, inmediata y directa.

A pesar de las numerosas interrupciones causadas por las condiciones de guerra, Velásquez prosiguió su carrera con notable dedicación. A los 16 años entró como maestra de dibujo en la Escuela Nocturna para Obreros; en mayo de 1916 ella y Carmen Foncerrada fueron las únicas mujeres que participaron en la Exposición Colectiva de la Escue-

7 Parte de esta semblanza aparece en un trabajo anterior mío, “Lola Cueto, la vanguardia y el teatro guiñol en México”, enfocado –como el título indica– sobre el papel de Cueto en el teatro de títeres y publicado en un libro colectivo sobre este tema, *Teatro de títeres. Historias y recorridos* (2018).

8 David Alfaro Siqueiros, *Me llamaban el coronelazo*, 93.

la Nacional de Bellas Artes, junto con José Clemente Orozco, Francisco Romano Guillemín, Francisco de la Torre y otros. Al año siguiente Lola participa en otra exposición colectiva y empieza a cosechar opiniones favorables por parte de la crítica, que destaca tanto la espontaneidad de su obra como su inspiración inconfundiblemente mexicana, “sin chinas poblanas, sin pelados y sin charros”,⁹ o sea, sin los estereotipos asociados en aquel momento con la nación y el nacionalismo cultural.

En septiembre de 1919 Lola se casa con el también estudiante de arte Germán Cueto, cuyo apellido adopta como suyo y retiene aún después de su divorcio en la década de los cuarenta.¹⁰ Su hija Mireya comenta al respecto del matrimonio de sus padres: “Entre las mejores virtudes de mi padre está la de haber estimulado en todo momento el trabajo artístico de mi madre, en tiempos de cerrazón social y de prejuicios infinitos, a pesar de las ‘pelonas de quince años’ y de las faldas que, de bajadas hasta el huesito, se subieron de golpe una cuarta arriba de la rodilla”.¹¹ Cierto es que el caso de los Cueto fue algo singular, pues el nuevo modelo de libertad femenina encarnado en las “pelonas” o “chicas modernas” se asociaba con jóvenes estudiantes o trabajadoras solteras, no con

9 Villapando, “Lolita. Una joven pintora mexicana”, *El Nacional*, 20 de abril de 1918, citado por María Estela Duarte Sánchez y José Luis Moctezuma, “Cronología comentada”, 161.

10 Germán Cueto, escultor conocido especialmente por sus máscaras y otras obras semi o plenamente abstractas, sería uno de los artistas más enigmáticos de la época pos-revolucionaria, ya que su plástica no pertenecía a ninguna escuela identificable, a pesar de su afiliación personal con el Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores, fundado hacia finales de 1922 en apoyo, sobre todo, al incipiente muralismo y luego a la militancia reflejada en su órgano *El Machete*. En cuanto al estridentismo, Germán participó creando máscaras en cartón, barro y otros materiales de las figuras principales de este movimiento, algunas de las cuales se exhibieron en el Café de Nadie en 1924. También escribió la obra teatral *Comedia sin solución*, publicada en la revista estridentista *Horizonte* en 1927, y, como veremos, con su esposa en las funciones multifacéticas del teatro guiñol. Atraído por las posibilidades del arte público, Cueto diseñó un proyecto para el Monumento a la Revolución que fue rechazado; posteriormente hizo unas esculturas para edificios en la Ciudad de México. Véanse: Xavier Moysén, “Germán Cueto”; Teresa Bosch Romeu, *Germán Cueto, un artista renovador*; Serge Fachereau, *Germán Cueto*; y sobre su relación con el estridentismo, Rashkin, *La aventura estridentista*, 138-142.

11 Mireya Cueto, “Mis padres: Lola y Germán”, 76.

señoras y menos con madres de familia.¹² De hecho, las creadoras más famosas de la época, como Nahui Olin, Frida Kahlo y Tina Modotti, entre otras, eran emblemas de la libertad sexual, escandalosas para la prensa y para la sociedad convencional, y no figuras maternas, como si la creación artística –tal como planteó Rosario Castellanos en su tesis de maestría *Sobre cultura femenina* unas décadas más tarde– fuera incompatible con el exigente papel materno y conyugal.¹³

La ruta de Lola Cueto, no obstante, fue otra. A un año de casados nace su hija Ana, seguida por Mireya; con eso empieza una etapa caracterizada por la búsqueda de integración de su intensa vida artística con la maternidad. Dice Mireya: “mi padre se lanzó con entusiasmo al movimiento estridentista y mi madre se dedicó a tener dos niñas seguidas, situación no menos estridentista, al mismo tiempo que instaló en

-
- 12 Véase Anne Rubenstein, “The War on Las Pelonas...”, 57-80. Aunque por supuesto hubo excepciones, por ejemplo, la futura cineasta Adela *Perlita* Sequeyro, quien, siendo joven, divorciada y madre de una niña pequeña, ingresó a actividades tan “modernas” como un concurso de belleza, el cine mudo como actriz y el periodismo metropolitano (Eduardo de la Vega y Patricia Torres, *Adela Sequeyro*; Elissa Rashkin, “Tres cineastas veracruzanas”, 193-197). El caso de Sequeyro nos sugiere que, igual que la de las estudiantes analizadas por Rubenstein, la experiencia de ser madre soltera y trabajadora también podía contribuir a la formación de nuevas identidades culturales.
- 13 En su tesis de 1950, reeditada como libro en 2005 con prólogo de Gabriela Cano, Castellanos plantea la idea de la maternidad como una forma de creatividad accesible solamente a las mujeres y así superior a las actividades culturales que llevan a cabo los hombres como una suerte de compensación. Escribe que “las mujeres tienen a su alcance un modo de perpetuación mucho más simple, más directo, más fácil que el de las creaciones culturales al que recurre el hombre. Este modo de perpetuación es la maternidad” (*Sobre cultura femenina*, 181). En sus conclusiones reitera este planteamiento y agrega que “la orientación de la actividad femenina hacia la dirección cultural no es pues ni originaria ni auténtica, sino un mero producto de la frustración”, por lo tanto, las aportaciones de las mujeres en este ramo han sido pocas y de “casi nula importancia” (216). Llama la atención su argumento que, si acaso una mujer opta por un camino creativo que no sea la reproducción biológica, a fuerza será la escritura, ya que los materiales, herramientas y espacios de la pintura y la escultura le han sido vedados (204). No dejan de ser tormentosos los argumentos de la entonces estudiante de filosofía; como señala Cano en su prólogo, la propia Castellanos después dejará atrás tanto la convicción sobre la incompatibilidad entre maternidad y trabajo creativo como la oposición tajante entre hombre y mujer (26). La batalla filosófica de Castellanos para explicar la creatividad femenina nos ayuda a contextualizar la lucha y los logros de Lola Cueto en el campo cultural mexicano del temprano siglo xx.

la casa un taller para confeccionar ropa bordada con cadeneta, que estaba muy de moda”. El taller duró poco, pues “los negocios nunca fueron exitosos para ningún miembro de la familia Cueto”;¹⁴ es decir, tanto Lola como Germán poseían el espíritu soñador propio de la experimentación artística y ajeno al mundo empresarial, incluyendo en este el propio mercado de arte, ya que ambos trabajaron siempre según sus propios criterios e intereses, al margen de las tendencias dominantes de su época.

Por ser esposa de Germán Cueto y anfitriona de una activa escena social y cultural centrada en el espacio doméstico de la pareja, se puede considerar que Lola se hizo estridentista por circunstancia; y en parte, esta afirmación es cierta, ya que durante toda su vida artística se mantuvo alejada de movimientos e “ismos” de todo tipo. Sin embargo, aunque ella no participaba de manera directa en el estridentismo, sí acompañaba de cerca la evolución del movimiento, no solo estando presente en reuniones y eventos sino también influyendo en el pensamiento de los estridentistas a través de su propia obra (como veremos más adelante). La casa familiar en la calle de Mixcalco, donde los Cueto tenían por vecinos a Diego Rivera y Guadalupe Marín, fue centro de actividades y reuniones de los estridentistas, muralistas y otros amigos de su círculo. Maples Arce escribe en su autobiografía *Soberana juventud* (1967) acerca del ambiente de esta casa:

En general, la casa producía la impresión de un taller, pues Germán, en un cobertizo, modelaba el barro, batía la lámina o preparaba pastas con las que hacía máscaras que recordaban el carnaval de nuestra niñez, salpicando y percutiendo todo lo que estaba a su alcance, lo que producía las maldiciones de Lolita. Esta, a su vez, en otra pieza, trabajaba en sus obras de tapicería, a las que transportaba su visión plástica que traía desde sus días de la Academia y su impresionismo de pintura al aire libre.

14 Cueto, “Mis padres...”, 76.

Ambicionaba obras de gran formato, que le exigían agotador esfuerzo. En otras ocasiones la hallaba decorando muebles rústicos, comprados en los mercados de los pueblos, que ella adornaba con flores y dibujos que recordaban las lacas de Olinalá.¹⁵

Agrega Maples Arce que las hijas formaban parte de esta escena también: “Por el suelo, Anita y Mireya extendían papeles, y siguiendo el ejemplo de sus padres, les ponían alegres brochazos de colores que sugerían animadas escenas infantiles, paisajes y callejas de barriada”.¹⁶ Nos detenemos en esta descripción retrospectiva para subrayar que el proceso artístico de Lola Cueto tenía poco o nada en común con el estereotipo del artista solitario (fomentado a veces en la obra de los Contemporáneos y el propio Maples Arce, entre otros), trabajando a todas horas de la noche en silencio y comunión con su propia “musa” o inspiración. El trabajo de Cueto, en contraste, se realizaba en un contexto doméstico que implicaba la búsqueda de equilibrio entre la creación artística, la crianza de las hijas, la vida social de la pareja y otros deberes y actividades cotidianas.¹⁷ Al mismo tiempo, este marco doméstico –compartido hasta cierto punto por su esposo, que tampoco era muy dado a seguir plenamente las tendencias del día y que también gozaba del trabajo riguroso para dar nueva forma a materiales poco usuales– no se puede ver como encierro, o mejor dicho, no impidió que Cueto participara en la gran obra colectiva del periodo posrevolucionario, descrito por Anita Brenner en *Idols behind Altars (Ídolos tras los altares, 1929)* y matizado

15 Manuel Maples Arce, *Soberana juventud*, 173-174.

16 *Ibid.*, 174.

17 De acuerdo con García Rodríguez, “el ‘hogar’ tuvo un papel fundamental en la obra de Lola Cueto, al ser un espacio propicio para desplegar la labor creativa y desdibujar las dicotomías, permitiendo así el ingreso de lo público a lo privado y el tránsito de las alianzas privadas al terreno de lo público; al abrir el diálogo entre el arte popular y los artistas, las máscaras y los carteles antifascistas, las ‘artes decorativas’ y los manifiestos estridentistas; en resumen, para extender el terreno de experimentación y llevar las posibilidades de expresión a nuevos terrenos materiales y simbólicos”, *Tapices bordados...*, 28.

por muchos investigadores y críticos después: la renovación, recreación y reinención del pueblo mexicano a través del arte.¹⁸

Cuando algunos miembros centrales del grupo estridentista se trasladan a Xalapa, Veracruz, a raíz de la incorporación de Maples Arce al gobierno del general Heriberto Jara a partir de 1925, los Cueto los visitan de manera ocasional; de manera que la primera exposición individual de Lola, de tapices, se realiza en esa ciudad en 1926. En 1927 la familia se muda a Europa, donde se instalan en París hasta 1932, después de visitar a familiares de Germán en España. Duarte Sánchez y Moctezuma mencionan que Lola lleva consigo su máquina de coser y aproximadamente cincuenta tapices de su autoría, además de una gran colección de artesanía mexicana.¹⁹ A través de la pintora María Gutiérrez Blanchard, prima de Germán, los Cueto entablan amistad con varios artistas de la vanguardia europea de la época, entre ellos la rusa Angelina Beloff, primera esposa de Diego Rivera y futura influencia decisiva en el teatro guiñol en México.

Durante su estancia en Francia, Germán formó parte del grupo *Circle et Carré*, que se fundó en 1929 con la participación de Joaquín Torres-García, Michel Seuphor y otros artistas y promotores del arte abstracto de diversas nacionalidades. Lola, aunque siempre cercana y respetada por

18 Para dar un ejemplo relevante, la historiadora del arte Alicia Azuela de Cueva no duda en escribir en *Arte y poder...* acerca del movimiento estridentista que “entre los colaboradores más importantes estaban Jean Charlot, Ramón Alva de la Canal, Germán y Lola Cueto, Gabriel Fernández Ledesma, Fermín Revueltas, Antonio Ruiz y Fernando Leal” (227). Aunque esta es la única mención de Lola Cueto en todo el libro, el hecho de que Azuela la considere como colaboradora central del estridentismo refleja y ejemplifica la visión más integral y compleja que ha surgido en décadas recientes sobre la historia del arte en México, que va más allá de las conocidas figuras heroicas (“los tres grandes”, por ejemplo) para hacer justicia a las búsquedas, diversas y a la vez interrelacionadas, de múltiples generaciones de hombres y mujeres artistas e intelectuales. Entre los muchos textos en esta línea que han alimentado el presente trabajo, véanse los ensayos compilados en *Modernidad y modernización en el arte mexicano; San Ildefonso, cuna del muralismo mexicano. Reflexiones historiográficas y artísticas* y Tina Modotti. *The Mexican Renaissance* (especialmente los capítulos de Cordero Reiman en los tres libros), junto con los clásicos libros de Brenner y Charlot, ambos publicados en español por la editorial Domés en 1983 y 1985, respectivamente.

19 Duarte Sánchez y Moctezuma, “Cronología comentada”, 163.

sus contemporáneos vanguardistas, no tomó parte en dicha agrupación. Al respecto, Serge Fauchereau comenta: “Puede extrañar que Lola Cueto no figure entre ellas [las numerosas mujeres que participaban en Cercle et Carré]. Se debe a que, ferozmente independiente y siempre figurativa, sigue en sus tapices una tradición que va de las vidrieras medievales a las pinturas de Henri Rousseau, pasando por los papeles recortados típicos de su país”.²⁰ Los Cueto tuvieron una primera exposición en París en febrero de 1929, en la cual el trabajo textil de Lola en particular generó “sorpresa e interés”; Fauchereau nota que ambos también participaron en la exposición de artistas latinoamericanos organizada por Torres-García en abril de 1930.²¹ De hecho, durante este periodo, Lola Cueto expone sus obras en París, Barcelona y Rotterdam, y también participa en exposiciones internacionales de tapicería moderna en el Toledo Museum of Art en Ohio y el Brooklyn Museum en Nueva York, en 1931.

En 1932 la familia regresa a México, acompañada por Beloff, quien ayuda a sus compañeros en la fundación de compañías de teatro guiñol que pronto reciben la aprobación y el apoyo institucional de los funcionarios del gobierno cardenista (esta etapa se comenta más adelante). Ahí, en su ciudad natal, Lola triunfa de inmediato con una exposición de tapices en la Sala de Arte de la Secretaría de Educación Pública (SEP),²² a la vez que retoma su carrera en la educación artística impartida en su país, a la cual se dedicará a través de diversos puestos en la SEP y el Instituto Nacional de Bellas Artes el resto de su vida.²³ Al final de una larga trayectoria tanto en la enseñanza como en la creación artística, fallece en la Ciudad de México en 1978.

20 Fauchereau, *Germán Cueto*, 44.

21 García Rodríguez, *Tapices bordados...*, 29; Fauchereau, *Germán Cueto*, 44.

22 Dirigida en ese entonces por Francisco Díaz de León y Gabriel Fernández Ledesma. El catálogo de la exposición incluye un texto de presentación de Arqueles Vela, además de algunos fragmentos de opiniones sobre su obra recién presentada en Europa y Estados Unidos.

23 Véase la “Cronología comentada” de Duarte Sánchez y Moctezuma, 159-175.

ACERCAMIENTOS A LA MEXICANIDAD: LA OBRA DE CUETO Y LA CRÍTICA VANGUARDISTA

Las referencias a su arte en la semblanza biográfica de Lola Cueto ya nos han dado indicaciones de, por un lado, su independencia ante las tendencias artísticas con las cuales tenía lazos personales y, por otro, su fuerte inclinación hacia una estética derivada de las culturas populares mexicanas, especialmente del catolicismo vernáculo, con su afinidad especial por las manifestaciones de la Virgen María y el culto a los santos protectores: vertiente también importante en la obra de algunos de sus contemporáneos, como Fermín Revueltas (notablemente en su mural en la Preparatoria sobre la Virgen de Guadalupe) y posteriormente Frida Kahlo.²⁴ Algunos de sus medios privilegiados eran el papel picado, el teatro guiñol y el tapiz; en este último medio hizo versiones propias de retablos y otras escenas derivadas de la expresión religiosa popular.

En los años cuarenta, después de la estancia de la familia en Europa, creó una impresionante serie centrada en la Virgen María y basada principalmente en los vitrales de las catedrales de Francia de los siglos XII y XIII, además del imprescindible ícono mexicano, la Virgen de Guadalupe.²⁵ Esta serie, en que Cueto escogió representaciones maternas de la virgen que destacan la humanidad de esta (por ejemplo, la centralidad del lecho materno en *La Natividad*),²⁶ es notable por la traducción de la luz transparente, propia del medio del vitral, a la opacidad del tapiz. El manejo sutil de tonos y gradientes de color, entre las opacas líneas negras que dividen el espacio haciendo las veces del plomo que separa los pedazos de vidrio, da la ilusión de perspectiva a través del juego de luz y

24 Quizá vale la pena subrayar que la apropiación de temas religiosos por Cueto y otros artistas de la época no necesariamente indica una vocación religiosa personal, sino un acercamiento a las tradiciones plásticas populares, asociadas de cierta forma con la creatividad femenina.

25 María Teresa Suárez Molina, "De Chartres a Guadalupe. Imágenes religiosas en el universo de Lola Cueto", 121-134.

26 Agradezco a Isabel Arredondo una provocadora conversación acerca de este tema, además de sus valiosos comentarios sobre el presente texto.

sombra, y nos hace ver la gran originalidad que surge en la obra de Cueto a partir de la fluidez de su pensamiento y la movilidad entre estilos, géneros y medios.

Los trabajos de Cueto, únicos en su manipulación de materiales y técnicas tradicionales, diversos y a la vez marcados por su espíritu personal e innovador, fueron bien recibidos por los críticos de la época,²⁷ de manera especial por los del grupo estridentista, quienes apreciaban su originalidad y el sentido “mexicano” pero sin folclorismo de su trabajo (p. 209). A raíz de la exposición de su trabajo montada en Xalapa,²⁸ List Arzubide publicó un entusiasta artículo en *Horizonte* en mayo de 1926, el mismo número que también reproduce una de las imágenes icónicas de Tina Modotti (la fotografía de los postes del telégrafo) junto con otras obras de arte nacional de vanguardia. En su texto, List Arzubide reflexiona sobre el estado del arte decorativo en general, y luego contrasta el trabajo de Cueto con el gusto “mexicanista” prevalente:

¿Es mexicana y sin embargo no lleva ni el calendario azteca ni los colores de los sarapes de Saltillo? Va a decir por allí alguno de esos señores que en su casa tiene sobre una *chaise longue* extendidos los clásicos ponchos fronterizos, que han mandado adornar los muebles del hall con grecas aztecas, creyendo con esto, hacer una empresa de patriotismo en paralelo con el arte. Sí, señor, es mexicana pero no rastacuera.²⁹

Para List Arzubide, la obra de Cueto nada tenía de esta confusa estética *kitsch*; al contrario, “la línea, el color y el conjunto están tan integrados que dan la impresión de algo en cumbre de serenidad”. Tal serenidad

27 Como muestra, el catálogo *Lola Cueto. 50 años de creación artística* incluye fragmentos de notas publicadas en diferentes lugares y momentos, firmadas por Jean Charlot, André Salmón, Maurice Renaud (en *L'Intransigeant*, París), Paul Westheim, Mariano Picón Salas, John Xceron (*Chicago Daily Tribune*) y Arqueles Vela.

28 La referencia a la exposición viene en el primer número de *Horizonte* (abril de 1926), en donde se reproduce uno de los tapices, dando la fecha del “27 del mes pasado.”

29 Germán List Arzubide, “Los tapices...”, 43.



Lola Cueto, *India*, c. 1920-1927. Lola Cueto. *Trascendencia mágica 1897-1978*, México: Instituto Nacional de Bellas Artes, p. 105, catálogo núm. 163.

resulta de la disciplina de un proceso tanto físico como intelectual: “la señora de Cueto, con un tesón admirable, disciplinó sus energías [...] hasta llegar a ser una obrera de su propia inspiración”. List considera que lo que Cueto hace es arte cuya naturaleza decorativa lo hace más accesible que la pintura de caballete, y a la vez complementa la nueva estética mexicana, libre del mal gusto porfiriano y de la burda apropiación del pasado o presente indígena:

En los tapices está artísticamente colocado México: aquí vive en la tela lo que es para la tela: movable y suave; lo que puede estar dentro de una habitación mexicana de ventanas llenas de luz y paredes blanqueadas y junto a nuestros muebles amplios y sencillos; es decir, señor, para usted que es patriota aunque extraviado, aquí está la patria.³⁰

En 1929, Cueto tuvo una exposición individual, *Tapisseries mexicaines de Lola Velásquez Cueto*, en la galería Salle de la Renaissance en París. Arqueles Vela, narrador estridentista también radicado en París en esa época y corresponsal de publicaciones mexicanas, escribió en *Revista de Revistas* que “Lola Velásquez Cueto ha descubierto su propio secreto en sí misma, exhumado por su sola claridad espiritual, fuerte y perdurable”.³¹ La apreciación hacia la obra de Cueto de parte de los estridentistas, entre otros críticos, fue constante durante las décadas subsecuentes; Jean Charlot, por ejemplo, le dedicó tres textos durante 1945-1947: “Exposición de tapicería religiosa de Lola Velásquez Cueto”, “Los papeles ‘picados’ de Lola Cueto” y “Aguatintas de Lola Cueto”.³² Los artículos de

30 *Ibid.*, 44.

31 Citado en *Lola Cueto. Cincuenta años de creación artística*.

32 “Exposición de tapicería religiosa de Lola Velásquez Cueto” del catálogo de la exposición realizada en la Ciudad de México en octubre de 1945, reproducido como “Loa de Nuestra Señora” en *Así* (México, octubre de 1945, 32-33); “Los papeles ‘picados’ de Lola Cueto”, *El Nacional* (9 de mayo de 1946) y en el catálogo *Exposición de grabados y papeles picados de Lola Cueto* (México: Instituto Venezolano-Soviético, 1947); “Aguatintas de Lola Cueto” apareció como introducción al libro de Roberto Lago, *Títeres populares mexicanos* (México, 1947). Los tres textos actualmente se encuen-

Charlot son especialmente interesantes ya que, a la vez que versan sobre diferentes facetas de la obra de Cueto en relación con sus exposiciones y publicaciones, también aprovechan para revalorar técnicas y tradiciones artísticas del pasado, criticar (como también hizo List Arzubide) algunas prácticas y perspectivas contemporáneas, y sobre todo destacar la personalidad independiente y el talento disciplinado y único de la creadora bajo discusión.

“Exposición de tapicería religiosa de Lola Velásquez Cueto”, texto que acompaña la exposición realizada en la Ciudad de México en octubre de 1945, destaca la relación entre la fina labor de Cueto en su recreación de los vitrales y sus fines religiosos, asegurando que la técnica “es ideal para tareas espirituales porque a pesar de ser el hilo un medio físico su papel en el bordado es más bien el de atraer la luz, de ordenarla y disciplinarla, como el alambre de cobre domina la electricidad”. Podemos extender la metáfora de Charlot para pensar en el bordado como una especie de mandala, cuyos colores están organizados de tal manera que reflejan un sentido de armonía que va más allá de la obra para abarcar una energía vital relacionada con la espiritualidad; al mismo tiempo, su analogía entre el hilo de algodón y el alambre de cobre sugiere una manera interesante de relacionar el impulso místico con la ciencia moderna: igual que el cobre sirve de medio para que la energía se manifieste como luz, también el hilo se ilumina a través del manejo artístico que transmite a la tela la ilusión de transparencia y brillantez.

Charlot, siendo como Cueto simultáneamente católico y vanguardista, presenta la obra de esta como muestra de la vitalidad del arte religioso “verdadero”, a diferencia de la mediocridad de aquel que solo reproduce, de manera pobre y caduca, los modelos del pasado y se encierra en “un solo molde naturalista”; ya que “la pintura religiosa, cuyo papel es hacer visible lo invisible, es lo que menos puede atenerse a tal

tran en línea en Charlot, *Escritos sobre arte mexicano*, <http://www.jeancharlot.org/writings/escritos/>.



Lola Cueto, *La visitación*, c. 1940. Lola Cueto. *Trascendencia mágica 1897-1978*, México: Instituto Nacional de Bellas Artes, p. 124, catálogo núm. 176.

ideal”. En *La visitación*, este papel de “hacer visible lo invisible” se realiza de varias maneras: en primer lugar, la forma redonda de la composición –a diferencia del vitral original de Chartres que es rectangular– sugiere la ya mencionada analogía con el mandala, con su implicación de una narrativa menos lineal y más continua o eterna³³. Dentro del círculo están centrados los dos personajes de la escena: la Virgen María, que viene a compartirla la noticia del milagroso embarazo en compañía

33 El marco redondo sí se encuentra en otros vitrales de Chartres, por ejemplo, la escena de la muerte de la Virgen.

de su prima Isabel, quien por su parte está embarazada del futuro San Juan Bautista. Dos mujeres entonces, compartiendo la experiencia de la maternidad en el contexto del misterio divino.

Las dos figuras femeninas, por sus posturas (sobre todo las manos) y la leve redondez de sus formas sugiriendo la condición del embarazo, quizá son más parecidas a la escultura de la Visitación en la catedral de Reims que a la imagen plasmada en vidrio en Chartres; en todo caso, al analizar sus detalles, apreciamos las muchas decisiones autorales que hizo Cueto en el diseño del tapete, más allá que una mera copia del vitral en otro medio. Por otra parte, en lugar de representar la dimensionalidad a través de los dobleces de la tela y otras texturas comunes en el arte religioso (gótico y de otras épocas), vemos que Cueto no solo cambia el patrón de colores, dando a María e Isabel vestimentas verdes y carmesí, sino que los rellena de formas geométricas que les dan textura y complejidad y, en el caso de la Virgen, incluso sugieren los órganos y la sangre del cuerpo humano, como para subrayar la paradoja del embarazo a la vez divino y terrestre.

El juego de luz y sombra sigue en el fondo azul que enmarca a las dos mujeres dentro del círculo (cuya forma es mucho más pronunciada que las dos columnas retomadas del vitral de Chartres y enfatizadas por Suárez Molina en su descripción de la obra),³⁴ en el cual aparecen diversas tonalidades y formas abstractas que sugieren profundidad sin emplear una perspectiva convencional. Las manos de las mujeres –las palmas completamente abiertas de la Virgen y las ligeramente ahuecadas de su prima– comunican la transmisión y recepción de la novedad importante, invocando un código de gestos usado tanto en el arte colonial como en los códices indígenas mexicanos antes y después de la Conquista.³⁵ Las calidades vanguardistas –retomando el pensamiento de Jean Charlot–, dentro de una obra solo superficialmente fiel a su inspiración gótica y medie-

34 Suárez Molina, “De Chartres a Guadalupe...”, 128.

35 Édgar García Valencia y Manuel A. Hermann Lejarazu, “Retórica e imagen en el Códice de Yanhuiltlán...”, 16-21 y 30-33.

val, apuntan a otra visión espiritual y artística que el medio inusual del bordado, en que el empleo magistral de las tonalidades del hilo sirve para llenar su obra de luz y dimensionalidad, apoya y enfatiza.

Pero además de subrayar la conexión entre arte y espiritualidad que se expresa precisamente en la renovación vanguardista, las observaciones de Charlot sobre los tapices de Cueto nos sugiere otra línea de interpretación que no interesaba tanto al crítico ya que, como ya hemos señalado, el hecho de ser mujer nunca aparece como punto significativo en la crítica contemporánea de su obra: me refiero a la obvia relación entre el bordado como práctica artística y la esfera femenina tradicional.³⁶ Aunque las referencias a la cultura popular en la obra de Cueto tienen más que ver con el papel picado, el juguete y la laca sobre madera que con la enorme variedad de tejidos y bordados elaborados desde tiempos prehispánicos en comunidades indígenas del país, no debemos pasar por alto la importancia de esta práctica altamente femenina que hasta la fecha ocupa las horas de ocio de miles de mujeres, la mayoría de las cuales no tienen ninguna relación ni con academias ni con ningún otro espacio de la “cultura” oficialmente reconocida como tal, pero aun así logra expresarse a través de la minuciosa combinación de colores y texturas a través de la aguja y el hilo que, repetimos la cita de Charlot, atrapa y disciplina la luz “como el alambre de cobre domina la electricidad”.

¿Por qué, si el género sexual aparentemente no fue tema de la apreciación de su obra, destacar los matices femeninos de esta y otras técnicas ocupadas por Lola Cueto desde los tempranos años veinte? Si regresamos un poco al contexto histórico –aludido en el mismo artículo de Charlot cuando este menciona que “en nuestros días, cuando se habla de un arte de propaganda vemos puños cerrados y banderas rojas”– re-

36 Es de notar que entre las muchas vidrieras de la Catedral de Chartres solo unas pocas refieren a la vida de la Virgen, sugiriendo que Cueto escogió dentro de las varias opciones un tema que le interesaba en particular y a la vez quizá puede ser considerado como típicamente mexicano: el lado femenino de la religión católica, ejemplificado también en una pieza posterior y claramente basada en la iconografía del repertorio nacional, su *Virgen de Guadalupe* de 1945.

cordamos que desde principios de la década el secretario de Educación Pública José Vasconcelos había impulsado el proyecto muralista como parte de su celo misionario de impartir la “cultura” a las masas aún predominantemente analfabetas. En la Escuela Nacional Preparatoria, cuatro jóvenes contemporáneos de Lola Cueto: Ramón Alva de la Canal, Fermín Revueltas, Fernando Leal y el mismo Jean Charlot, quien después contó esta aventura en su libro *The Mexican Mural Renaissance, 1921-1925*, se desempeñaron en “decorar” (término ocupado en aquellos tiempos) los muros con pocos recursos, mucha presión de tiempo, y el escepticismo o abierta hostilidad de los estudiantes. Al sumarse al proyecto Diego Rivera y luego David Alfaro Siqueiros y José Clemente Orozco, los cuatro pintores mencionados pasarían a la historia como meros discípulos (los “dieguitos”) cuando en realidad habían entrado al proyecto por sus propios afanes de experimentación y renovación.

Pero lo que nos interesa aquí son dos puntos en particular: la naturaleza histórica-religiosa de las obras, por un lado, y por otro el hecho de que todos los muralistas eran varones. Es decir, estos hombres, al recibir los muros y la encomienda de decorarlos, inmediatamente pensaron en aquella “antigua propaganda plástica, henchida de cruces, de martirios y de milagros”³⁷ aunque cada uno la adaptó a sus propios fines y puntos de vista. Si bien la Virgen de Guadalupe pintada por Fermín Revueltas, sencilla y serena, tiene cierta afinidad temática con la obra ya analizada de Cueto, la aventura de los jóvenes muralistas se realizó en un contexto bullicioso y autoconscientemente revolucionario, en el que el sindicalismo, las pistolas, el alcohol e incluso la marihuana formaron parte del gran experimento colectivo.³⁸

La diferencia entre esta experiencia y la de Cueto es notoria; si regresamos a las anécdotas contadas por Maples Arce y Mireya Cueto sobre

37 Charlot, “Exposición”, en *Escritos sobre arte mexicano* (s/p).

38 Siqueiros escribe de manera picaresca sobre los intentos –poco fructuosos– de mejorar el arte a través de la marihuana o “doña Juanita” en su autobiografía (*Me llaman el coronelazo*, 204-208); sobre el ambiente caótico y fraternal del muralismo en esa época, véanse Siqueiros (185-245) y Charlot (*The Mexican Mural Renaissance*).

la práctica artística de Lola, vemos que esta contrasta mucho con el muralismo, que implicaba estar fuera de la casa a horas insólitas, metido entre el combate y el bullicio en una especie de heroísmo de desafíos públicos desde los andamios. En cambio, la obra disciplinada y paciente de Cueto, “cubriendo la inmensa tela con los innumerables piquetes de insecto de su sabia aguja”,³⁹ cabía, al igual que el bordado y la costura tradicional, dentro de la esfera doméstica –sin ser por eso, a los ojos de críticos como Charlot, List Arzubide y Vela, menos vanguardista, menos espiritual o menos heroica.

En otro artículo de la misma época, Charlot opina sobre el trabajo de Cueto en el papel picado, tradición sumamente mexicana aunque emparentada con prácticas artísticas y religiosas de otras culturas. En este texto Charlot elogia en especial la elección del medio como una especie de magia –por su esplendor efímero, afín a un acto de fe o a los suntuosos preparativos para una fiesta– y a la vez una muestra de humildad:

Pese a que solo a unos cuantos les está dado el poder ofrecerse el lujo de trabajar con materiales costosos, la mayoría sabe no obstante que la calidad de la obra no depende de la naturaleza del material que se emplea para hacerla. ¡Qué material más humilde que el papel, y que lo es todavía más si se sustrae algo de él, y sin embargo qué esplendor en el resultado obtenido!

En cuanto a los temas tratados por Cueto en sus papeles, Charlot destaca su “profunda comprensión” del medio que le permite invocar tanto la fauna originaria de las lacas de Michoacán como los grabados de José Guadalupe Posada. El lujosamente ilustrado catálogo *Lola Cueto. Trascendencia mágica 1897-1978* (TM), *Lola Cueto. Trascendencia mágica, 1897-1978*, coordinado por Carmen Gaitán Rojo y Magdalena Zavala Bonachea en 2009, junto con el complemento digital *Lola Cueto. Catálogo de*

39 Charlot, “Exposición”.

obra y documentos, 1892-1979 (COD), curado por María Estela Duarte Sánchez,⁴⁰ nos permiten detenernos en algunos ejemplos más: el *Danzante del Quetzal* (p. 218), ligero como pájaro sobre el fondo de ramas floridas (TM s/p, cat. 136); el *Venadito de Tonalá*, igualmente integrado en armonía con su entorno vegetal (COD, cat. 347); o *El árbol del bien y del mal*, donde Eva y Adán, rodeados de flores y pájaros, enfrentan a la serpiente con caras de inocente asombro (TM 84, cat. 140).

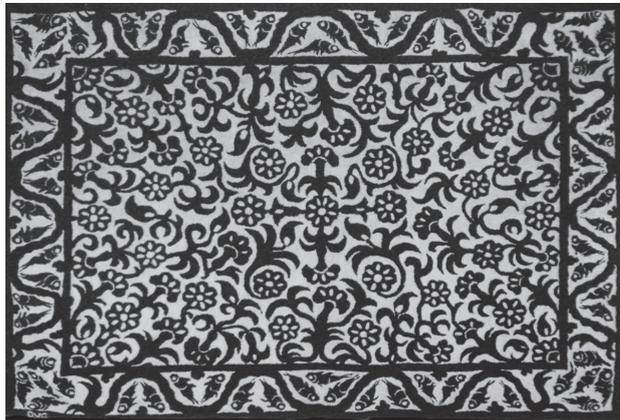
La creatividad de Cueto resalta aún más cuando agregamos los tapices que recrean el papel picado a través de la técnica, muy distinta, del bordado; el *Nacimiento*, por ejemplo, donde las alas de los ángeles asemejan a las frondosas palmeras tropicales (TM 86-87, cat. 144), o *Los claveles* (p. 218), de los años 1920, en que un cuadro floral está enmarcado por un río lleno de peces (COD, cat. 158). En lugar del efecto de dimensión que hemos visto en la obra basada en los vitrales de Chartres, creado a través de la variación de tonos y el empleo de formas abstractas dentro de la imagen figurativa, *Los claveles* emplea solo dos colores, sin espectro de tonos, para recrear la bidimensionalidad del papel picado, al mismo tiempo que el denso estambre –densidad enfatizada precisamente por la solidez del color– le da una textura que no sería posible si la obra fuera realizada en papel. La simplicidad de la relación color-forma en estas piezas, entonces, es fiel al juego entre presencia y ausencia que es propio del trabajo tradicional con papel, mientras la textura de la tela, enfatizada por la visibilidad de las puntadas y las técnicas (diversas) de la construcción de la imagen, dan la impresión de solidez y relativa perdurabilidad.

Para finalizar este apartado sobre las representaciones y percepciones de la mexicanidad en la obra de Cueto, vale la pena subrayar, como hace Magdalena Zavala Bonachea en su ensayo “Lola Cueto. Tejedora de fantasías”, dos aspectos más: primero, la influencia de Best Maugard y su método de enseñanza artística, y segundo, el pensamiento moder-

40 Agradezco (de nuevo) el apoyo de Andrea García Rodríguez para conseguir acceso a este catálogo, que contiene 775 imágenes, entre ellas fotos de obra ya perdida, además de hemerografía y otros documentos.



Lola Cueto, *Danzante del Quetzal, Huahuas*, c. 1940-1950. Lola Cueto. *Trascendencia mágica 1897-1978*, México: Instituto Nacional de Bellas Artes, s/p, catálogo núm. 136.



Lola Cueto, *Los claveles*, c. 1920-1927. Lola Cueto. *Catálogo de obras y documentos, 1892-1979*, curaduría María Estela Duarte Sánchez, México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 2009, catálogo núm. 507 (catálogo digital).

nizador que sustenta este detrás de esa estética, solo aparentemente tradicionalista, de la multifacética creadora. El Método Best Maugard, plasmado en el libro *Método de dibujo. Tradición, resurgimiento y evolución del arte mexicano* en 1923, enseñaba el uso de determinados motivos o elementos visuales básicos, derivados del estudio del arte indígena y popular, como la base formal del dibujo contemporáneo –canalizado, por supuesto, hacia el resurgimiento y evolución del arte nacional mencionado en el título del libro.

En este sentido, como comenta Karen Cordero Reiman, el método ostentaba una “fundación filosófica híbrida de la creencia positivista en universales subyacentes y la convicción relativista de la especificidad cultural”; ejemplificando la búsqueda política e intelectual de la época de elementos de unificación nacional, la “incorporación simbólica del arte popular como vehículo de la homogenización y reunificación cultural se extiende a la base formal del arte contemporáneo”.⁴¹ Cordero Reiman argumenta que en realidad el método sirvió no para democratizar la esfera cultural sino para renovar los gustos artísticos de las clases medias, al proponer como guía estética el arte popular hecho por los artesanos y artesanas de carne y hueso, provenientes de los sectores populares rurales que aún se encontraban excluidos en la práctica de la nueva ciudadanía posrevolucionaria.⁴²

La relación entre el Método Best y la obra de Cueto⁴³ es evidente en el uso repetido de motivos como flores y venados, en las composiciones geométricas y el uso de “las líneas, puntos y colores propuestos dentro del método”, aunque al reconocer esta conexión, Zavala Bonachea también nota que Lola se apropiaba de algunos principios del método “para

41 Cordero Reiman, “Cloaks of Innocence and Ideology...”, 29. La traducción es mía.

42 *Ibid.*, 31. Escribí sobre esta contradicción endémica del renacimiento mexicano en “*Idols behind Altars: Art, Authorship, and Authority in the Mexican Cultural Renaissance*” (41-58).

43 “Motivos orgánicos y Método Best” es una de las categorías transversales utilizadas para organizar la obra de Cueto en el catálogo de exposición *Lola Cueto. Trascendencia mágica* (197-214).

aplicarlos a los más sorprendentes soportes”; de manera que “no solo rescató la factura tradicional, el objeto suntuario, sino propuso un nuevo lenguaje visual que hablara de un nuevo México”.⁴⁴ Sin desligarnos de la importante crítica articulada por Cordero Reiman hacia el Método Best y otros fenómenos artísticos y pedagógicos de la época, podemos subrayar una vez más la propuesta moderna y modernizadora detrás de los tapices y otras obras de Cueto, la cual nos lleva a relacionarla con la vanguardia más que con las políticas meramente populistas de la época.

Su uso de la máquina de coser en la elaboración de un producto artístico tradicionalmente hecho a mano es sintomático de su interés en renovar la técnica e incluso “modernizar la manufactura para hacerlos en serie”, idea que Zavala Bonachea relaciona a la influencia del grupo Bauhaus.⁴⁵ De hecho, la exposición que Cueto hizo en Rotterdam en 1930 se realizó en la fábrica de Van Nelle, “cuyo edificio es la máxima muestra del funcionalismo holandés”.⁴⁶ Si la influencia del funcionalismo no es tan obvia en la obra como es, por ejemplo, la de Rousseau, los vitrales de Chartres o las lacas del suroeste mexicano, de todos modos sirve como otra muestra de la originalidad y espíritu vanguardista de Cueto, que de cierta manera refleja el espíritu diverso, complejo y contradictorio del arte mexicano de su época.

EL TEATRO GUIÑOL: ¿LA INSTITUCIONALIZACIÓN DE LA VANGUARDIA?

Al regresar a México en 1932, la familia Cueto, junto con Ramón y Dolores Alva de la Canal, List Arzubide, Graciela Amador y otros, influidos en primer lugar por su amiga Angelina Beloff, constituyó el grupo que fue instrumental en el desarrollo del teatro guiñol en México como

44 Magdalena Zavala Bonachea, “Lola Cueto. Tejedora de fantasías”, 110.

45 Zavala Bonachea, “Lola Cueto. Tejedora...”, 104.

46 *Idem*.

forma de expresión artística tanto como medio didáctico y educativo.⁴⁷ El diseño y construcción de títeres y escenografía ocupan gran parte de la obra de Cueto desde los años treinta hasta su muerte en 1978, y no es de sorprender que la escasa bibliografía dedicada a dicha obra ponga énfasis sobre este aspecto de su carrera. De cierta manera, el trabajo con el teatro guiñol representa la integración de la vanguardia de los veinte con el Estado posrevolucionario, ya que, a través de ello, Lola y sus compañeros teatreros consiguieron apoyo oficial de la Secretaría de Educación Pública, el Instituto Nacional de Bellas Artes y otras instituciones gubernamentales.

La historia del teatro guiñol en México ha sido ampliamente documentada por investigadores del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli y del Programa de Teatro para Niños y Jóvenes de la Coordinación Nacional de Teatro, dependencias del Instituto Nacional de Bellas Artes. El título de la investigación publicada como disco compacto en 2006, *Época de oro del teatro guiñol de Bellas Artes*, coordinado por Marisa Giménez Cacho, se refiere a los años 1932 a 1965; sin embargo, los colaboradores coinciden en que la era de más esplendor fueron las décadas de 1930 y 1940.⁴⁸ Una parte de dicha investigación se difundió en 2010 en el libro bilingüe *El teatro guiñol de Bellas Artes. Época de oro en México*, también coordinado por Giménez Cacho; este texto, entre otras cosas, da constancia del papel clave de Lola Cueto en la fundación, operación y expansión de los grupos de titereros en el país a partir de 1932. Sin repetir las cronologías

47 Mireya Cueto, *El teatro guiñol*, 28-36. Cueto señala que, anterior al trabajo surgido en la casa de sus padres, un grupo liderado por la multifacética maestra feminista Amalia de Castillo Ledón, desde la Oficina de Educación y Recreaciones Populares del Departamento Central del Distrito Federal, había promovido el teatro guiñol como proyecto tanto educativo como lúdico, llevándolo a diversos barrios de la ciudad en 1929 (28): antecedente que, sin guardar relación con los proyectos aquí mencionados, respalda la idea del teatro didáctico como parte del *zeitgeist* cultural posrevolucionario.

48 Se trata de un catálogo digital cuya investigación se realizó a cargo de Francisca Miranda Silva.

presentadas tanto en *El teatro guiñol* como en *Lola Cueto. Trascendencia mágica*, comentaremos brevemente algunas de las actuaciones de Cueto en este medio, las cuales nos muestran una vez más la coincidencia de propuestas vanguardistas y didácticas o humanistas en su trayectoria.

En primer lugar, consideramos que no es casualidad que, en 1932, la casa de los Cueto fuera al mismo tiempo el sitio de la fundación de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR) y del primer grupo de teatro guiñol; ni que los directores de los primeros grupos fueran dos estridentistas: Germán Cueto (Rin-Rin, posteriormente El Nahual) y Leopoldo Méndez (Comino). Después de la aventura estridentista en los años veinte, los integrantes de dicha agrupación se habían vinculado de diversas maneras con la vida política y educativa del país; List Arzubide y Méndez, por ejemplo, habían ingresado al Partido Comunista, cuya existencia fue prohibida durante algunos años del Maximato pero que florecía de nuevo en los treinta con el ascenso de Lázaro Cárdenas a la presidencia.

El cardenismo, de hecho, proporcionó terreno fértil para la integración de algunas propuestas ya ensayadas en los veinte –las bibliotecas populares editadas y difundidas tanto por la SEP vasconcelista como por los estridentistas en Veracruz, por ejemplo, o las misiones culturales y programas de arte público también impulsados por Vasconcelos– al nuevo Estado ya en vías de institucionalización corporativa. El teatro guiñol, que reunió talentos tan diversos y excéntricos como Germán y Lola Cueto, Ramón Alva de la Canal, Leopoldo Méndez, Germán List Arzubide, Silvestre Revueltas, Graciela Amador y muchos más, resultó ser el escenario ideal para poner el experimentalismo formal al servicio de la sociedad, en la creación de obras didácticas, de entretenimiento y de divulgación.⁴⁹

49 El libro *Galería de teatro para niños*, publicado por el Instituto Mexicano del Seguro Social en 1988 (editado por Tomás Espinoza), incluye la adaptación de *El renacuajo paseador* de Antonio Vanegas Arroyo y breves obras escritas por List Arzubide, Vela, Amador, Germán Cueto, Ermilo Abreu Gómez y otros, de la “época de oro” en adelante. En su presentación del libro, Gastón Martínez Matiella dice que es “un mues-

En 1933, Lola Cueto participa en el diseño y moldeado de títeres para *El gigante Melchor* de Elena Huerta Múzquiz, la primera obra de teatro guiñol presentada en México. La presentación tuvo lugar en la casa de los Cueto, en presencia de varios funcionarios que después darían su apoyo a la constitución formal de los grupos titereros. En este y en los subsecuentes años ella hace diseño, modelado, vestuario de títeres y/o decorados para numerosas producciones, entre ellos *Los marineros* (1933), de la cual también escribe el guion; la didáctica *Comino, lávate los dientes* (guion de List Arzubide), el imprescindible *Jarabe tapatío* y *El renacuajo paseador*, basada en el poema del colombiano Rafael Pombo (todas de 1934); muchas otras de personajes animales, como *Conejo Blas* (1935), *El gallo vanidoso* y *Los cuatro cabritos y el lobo* (1936) o *El ratoncito Pérez y la cucarachita Mondinga* (1940); más cuadros folclóricos como *La bamba*, *Las chiapanecas* y *La sandunga* (todos de 1940); y adaptaciones de cuentos clásicos europeos como *Caperucita roja* (1943), *Blanca Nieves y los siete enanos* (1945), *Hansel y Gretel* (1946) y *El gato con botas* (1950).⁵⁰ Sus diseños en general y su papel preponderante en el vestuario reflejaban su experiencia en el arte textil y, suponemos, le proporcionaban la oportunidad de renovarse constantemente en cuanto al uso de nuevos materiales y nuevas combinaciones de colores y texturas, inspiradas en la temática de cada obra, personaje o guion.

Entrevistando a Cueto en los años cincuenta, cuando esta era jefa del Departamento de Guiñol del INBA y maestra de grabado en México City College, Elena Poniatowska parece asociar a la creadora con sus propios títeres, diciendo de ella que “es uno de los pocos personajes encantadores que quedan en México. Encantadora por su sencillez, com-

treo del arte escénico que se ha escrito en nuestro país” con el que “esperamos contribuir al enriquecimiento del acervo cultural y ampliar el horizonte del arte dramático dedicado a la infancia” (5) –mostrando de paso la inseparabilidad de las funciones lúdica y didáctica de este género teatral.

50 Se pueden apreciar muchas de las figuras de estas obras en el antemencionado catálogo digital coordinado por Giménez Cacho, *Época de oro del teatro guiñol de Bellas Artes, 1932-1965*.

parte con los niños ese poder de asombro ante las cosas de la vida”.⁵¹ En la entrevista, Cueto habla de sus fuertes experiencias durante la revolución y revela su determinada y valiente actitud cuando era una joven estudiante de arte, una de las muy pocas mujeres entre una generación de compañeros y maestros –Dr. Atl, Rivera, Siqueiros– notorios por su audacia artística y personal.

Poniatowska le pregunta sobre ellos ya que “como todos ahora son famosos, es interesante saber qué cosa eran en su juventud”, antes de pasar a la etapa de guiñolera de la entrevistada, sin profundizar en los tapices u otro aspecto de la creación de ella. Cueto habla de la gran satisfacción que le dio ver las caras de los niños y otros miembros del público, encantados por las obras y fascinados por los misteriosos mecanismos del teatrino; también habla de la multiplicidad de papeles que representaba cada miembro del grupo en las producciones:

Sí, tenemos que interpretar, impostar la voz, hacerla de niño, de viejo, de enfermo, de malvado; hacer voz de falsete y memorizamos todos los parlamentos; cada quien aprende su parte, es muy importante para no distraerse, porque si uno tiene que leer el papel ya no puede manejar bien el muñeco con la mano y darle el movimiento y la expresión necesarias. ¡Es una labor maravillosa y creo que a los niños siempre les deja algún mensaje, algún fondo de enseñanza!⁵²

Sin querer, la entrevista establece un contraste entre el conocido trabajo heroico de “los tres grandes” y la diversión infantil y encantadora del guiñol; pero no debemos pasar por alto la dimensión heroica del trabajo titiritero ya que, como el testimonio de Cueto nos indica, este no solo consistía en la creación de las figuras y sus escenarios sino en todos los aspectos de la presentación. Fernando de Ita resalta este aspecto al co-

51 Elena Poniatowska, “Lola Cueto: una vida consagrada a entretener a los niños”, 59.

52 *Ibid.*, 64.

mentar que “al contrario de los intelectuales revolucionarios que discutían la ‘orientación’ artística del pueblo en los cenáculos de la Ciudad de México, los titiriteros tenían contacto directo con las capas más desprotegidas de la población, y conocían de primera mano la dura realidad de sus vidas”.⁵³ Al llevar las producciones de guiñol a colonias pobres, pueblos remotos, escuelas rurales, salieron del claustro clasista del “arte nacional” (mencionado anteriormente en las observaciones de Cordero Reiman) y pusieron a prueba no solo sus habilidades didácticas en temas como la alfabetización y la higiene sino también el poder comunicativo y cautivador de su propia estética.

Dando a la obra de Cueto y sus compañeros matices distintos a los que le dio Poniatowska en la entrevista citada, De Ita comenta: “A más de medio siglo de distancia resulta conmovedor recordar la cruzada de las mujeres y los hombres que, con un títere en la mano, recorrieron el país trastocando, así fuera por un momento, la cotidianidad de la gente hundida en la rutina de la pobreza”.⁵⁴ Sobresale, en todos estos recuerdos, la presencia activa no solo de mujeres sino de familias, en primer lugar la de los Cueto. Como hemos visto, Germán y Lola participaron juntos en la fundación de los grupos y colaboraron en muchas producciones; también involucraron a sus hijas, quienes desde jóvenes prácticamente crecieron en el teatro guiñol y siguieron en ello después, junto con sus propios hijos.

El divorcio de la pareja después de muchos años de aventuras vividas en conjunto nos indica que este aspecto familiar dejó de ser armonioso;⁵⁵ pero sin ser algo de cuento de hadas, la participación de la familia en las actividades creativas y profesionales apoya nuestra lectura de

53 Fernando de Ita, “Los muñecos del hombre”, 21.

54 *Ibid.*, 23.

55 Fauchereau ubica la separación en 1936 (*Germán Cueto*, 168); Duarte Sánchez y Moczuma mencionan el divorcio en un apartado de su cronología alusivo a 1940-1959, dando la fecha 19 de julio con la implicación de que se refiere a 1940 (“Cronología comentada”, 167). Cabe mencionar que mucho después de la separación Lola adopta a un hijo, Jorge Cueto Velásquez, con el apoyo de Germán quien le da su apellido, a pesar de haberse casado ya con María Fernández Galán y formado otra familia con ella.

la trayectoria de Lola en las artes como una búsqueda de equilibrio entre la creatividad, la disciplina y el compromiso familiar. Al apegarse a una vocación muy valorada –la de maestra– en la época posrevolucionaria y dedicarse al entretenimiento de los niños y el pueblo en general al lado de su propio marido e hijas, Cueto parecía haber encontrado una satisfactoria manera de ejercitar sus inquietudes artísticas sin desviarse de o turbar demasiado el “deber ser” del género femenino.

REFLEXIONES FINALES

Aunque Cueto no dejaba de trabajar en otros medios y de exponer individual y colectivamente, tanto en México como en el extranjero, es en el guiñol donde dejó más huella, ya que la difusión y publicación del resto de su obra, hasta el homenaje de 2009 en los museos Mural Diego Rivera y Casa Estudio Diego Rivera, curado por María Estela Duarte Sánchez,⁵⁶ siempre fue relativamente mínima. La entrevista que citamos arriba llevó por título “Lola Cueto: una vida consagrada a entretener a los niños”, pasando por alto, como hemos visto, su trabajo en otros medios no precisamente infantiles. Este énfasis es lógico si consideramos que, como bien dice Poniatowska, “por sus manos han pasado casi todos los muñecos títeres de México”;⁵⁷ pero deja en el olvido sus otras aportaciones al arte mexicano y la singularidad de su experiencia como creadora vanguardista.

Abundan, como ya hemos visto, los elogios de su obra en la prensa contemporánea, muchos de los cuales vinieron de parte de notables artistas y críticos de la época. Pero como observa Duarte Sánchez:

es una incógnita por qué no hubo respuesta editorial al nivel de su elogiada carrera. Creo que en parte esto se debió al propio carácter de Lolita,

56 *Lola Cueto. Trascendencia mágica, 1897-1978*, catálogo coordinado por Carmen Gaitán Rojo y Magdalena Zavala Bonachea (2009).

57 Poniatowska, “Lola Cueto”..., 59.

quien estuvo dedicada a un intenso trabajo artístico sin poner el suficiente énfasis en la difusión de su obra con material promocional como folletos, catálogos, columnas o entrevistas. Paradójicamente, a pesar de trabajar en el teatro, nunca buscó los reflectores [...] Únicamente la escuchamos hablar de sí misma en tres entrevistas a lo largo de sesenta años de actividad profesional.⁵⁸

De modo que Lola Cueto, de por sí excluida del modelo estereotipado del artista varón –renovado a través del muralismo como una especie de heroico obrero intelectual–, tampoco cabe en el molde de los flamantes personajes femeninos de la época, las multifacéticas modelos-artistas, actrices de cine mudo, ganadoras de concursos de belleza, sonrientes y coquetos objetos de la mirada fotográfica de la prensa moderna. No la identificamos en obras como “La señorita Etcétera” de Arqueles Vela (1922), retrato de la chica moderna vista a través de los ojos de un joven galán, a la vez admirador de su belleza y crítico de sus tendencias “superficiales”, entre ellas el sindicalismo y el feminismo; tampoco vemos a Lola en la descripción que ofrece List Arzubide en 1926 de las muchachas estridentistas: “Niñas cinematográficas, superpelonas, ultraescotadas y extrazancas, llenando el exangüe patinillo, vestidas de princesas por la luna”.⁵⁹ No obstante, a diferencia de estas anónimas mujeres “etcétera” reflejadas o inventadas por la imaginación masculina, Lola Velásquez Cueto fue identificada por nombre y apellido –vacilando siempre entre el suyo de nacimiento y el que adoptó a través del matrimonio– y reconocida por la fuerza primordial de su obra: por ser, según List Arzubide, “una obrera de su propia inspiración”, creadora de un sinnúmero de piezas tanto efímeras como perdurables que eran, en palabras de Jean Charlot, “una fiesta para la retina”.

58 Duarte Sánchez, “Saldo a favor”, 44-45.

59 Germán List Arzubide, *El movimiento estridentista*, 22. Profundizo más en el tema de género en el estridentismo en un capítulo de *La aventura estridentista*, 209-241.

Si procuramos resumir las aportaciones de Lola Cueto al arte nacional en un periodo caracterizado por el debate y la redefinición de lo mexicano, encontramos que el gusto por la experimentación con los materiales, gusto que compartía con su esposo Germán sin llegar a la abstracción que caracteriza la obra de este, se tradujo en un estilo muy propio de reivindicar ciertas expresiones tradicionales populares, sobre todo las que, como el bordado, se asociaban en México con las mujeres, y al mismo tiempo proyectar una visión original. En la obra mexicanista de Cueto no hay una falsa *naïveté*, sino una voluntad de depuración que refleja, entre otras influencias, la de las vanguardias europeas del temprano siglo xx. La sencillez de sus motivos y la ya mencionada asociación con el mundo infantil a través del teatro de títeres y la enseñanza no debe engañar al espectador, y menos al historiador; pues como bien señaló Maples Arce en su observación del *modus operandi* de la artista, el trabajo de Cueto fue siempre riguroso, tanto en su concepto como en su ejecución. Sin polemizar sobre el *deber ser* del arte mexicano o de la mexicanidad, ella logró asentar su propia perspectiva y defenderla a través de la misma obra.

Finalmente, al combinar los papeles creativos de madre y artista, al experimentar con diversos medios y formatos en su obra personal a la vez que entretenía al público con sus alegres y divertidos títeres, al trabajar por el Estado y participar en agrupaciones de la izquierda sin teñir su obra con colores ideológicos, sino con sus propios juegos de luz y sombra, forma y material, Cueto, como otras destacadas mujeres del periodo posrevolucionario, nos muestra una manera más de ser mujer creadora en una época de cambio: o mejor dicho, de inventar, con diversos materiales e influencias, su propio ser.

BIBLIOGRAFÍA

AFFRON, Matthew, Mark A. Castro, Dafne Cruz Porchini y Renato González Mello (eds.). *Pinta la revolución. Arte moderno mexicano 1910-1950*. México

- y Filadelfia: INBA/Museo del Palacio de Bellas Artes/Philadelphia Museum of Art, 2016.
- AZUELA DE CUEVA, Alicia. *Arte y poder. Renacimiento artístico y revolución social México, 1910-1945*. México: El Colegio de Michoacán/FCE, 2005.
- BEST MAUGARD, Adolfo. *Método de dibujo. Tradición, resurgimiento y evolución del arte mexicano*. México: SEP, 1923.
- BRENNER, Anita. *Idols behind Altars*. Nueva York: Payson & Clarke, 1929. (En español: *Ídolos tras los altares*. México: Domés, 1983.)
- CANO, Gabriela. “Sobre cultura femenina de Rosario Castellanos”. Rosario Castellanos, *Sobre cultura femenina*, 9-34. México: FCE, 2005.
- CASTELLANOS, Rosario. *Sobre cultura femenina* (1950). México: FCE, 2005.
- CHARLOT, Jean. *The Mexican Mural Renaissance, 1920-1925*. New Haven y Londres: Yale University Press, 1963. (En español: *El renacimiento del muralismo mexicano, 1920-1925*. México: Domés, 1985.)
- . *Escritos sobre arte mexicano*. Peter Morse y John Charlot (comps.). Manoa: University of Hawaii, 1991-2000. <http://www.jeancharlot.org/writings/escritos/>.
- CORDERO REIMAN, Karen. “Ensueños artísticos. Tres estrategias plásticas para configurar la modernidad en México, 1920-1930”, *Modernidad y modernización en el arte mexicano. 1920-1960*, 53-65. México: Museo Nacional de Arte/INBA, 1991.
- . “Cloaks of Innocence and Ideology: Constructing a Modern Mexican Art, 1920-1929”, Tina Modotti. *The Mexican Renaissance*, Stéphane Place (ed.), 24-35. París: Jean-Michel Place, 2000.
- CUETO, Mireya. *El teatro guiñol*. 2a ed. México: Textos del Teatro de la Universidad de México, Dirección General de Difusión Cultural, Universidad Nacional Autónoma de México, 1969.
- . “Mis padres: Lola y Germán”, *Lola Cueto. Trascendencia mágica, 1897-1978*, Carmen Gaitán Rojo y Magdalena Zavala Bonachea (coords.), 75-93. México: INBA, 2009.
- DE ITA, Fernando. “Los muñecos del hombre”, *El teatro guiñol de Bellas Artes. Época de oro en México/The Puppetry of the Institute of Fine Arts*. Gol-

- den Age in Mexico*, Marisa Giménez Cacho (coord.), 19-25. México: INBA/Editorial RM, 2010.
- DE LA VEGA ALFARO, Eduardo y Patricia Torres San Martín. *Adela Sequeyro*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 1997.
- DÍAZ ARCINIEGA, Víctor. *Querella por la cultura "revolucionaria" (1925)*. México: FCE, 1989.
- DUARTE SÁNCHEZ, María Estela (curaduría). *Lola Cueto. Catálogo de obra y documentos, 1892-1979*. Catálogo digital. México: INBA, 2009.
- DUARTE SÁNCHEZ, MARÍA ESTELA. "Saldo a favor", *Lola Cueto. Trascendencia mágica, 1897-1978*, Carmen Gaitán Rojo y Magdalena Zavala Bonachea (coords.), 31-48. México: INBA, 2009.
- DUARTE SÁNCHEZ, María Estela y José Luis Moctezuma. "Cronología comentada", *Lola Cueto. Trascendencia mágica, 1897-1978*, Carmen Gaitán Rojo y Magdalena Zavala Bonachea (coords.), 159-175. México: INBA, 2009.
- ESPIÑOZA, Tomás (selección, prólogo y nota). *Galería de teatro para niños*. Presentación Gastón Martínez Matiella. México: IMSS, 1988.
- FAUCHEREAU, Serge. *Germán Cueto*. Madrid: RM y Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2004.
- GARCÍA RODRÍGUEZ, Andrea. Tapices bordados, puntadas mecánicas. Rupturas y continuidades de la obra de Lola Cueto en el México posrevolucionario. Trabajo recepcional de la maestría en historia de arte, modalidad ensayo académico. México: UNAM, 2017.
- GARCÍA VALENCIA, Édgar y Manuel A. Hermann Lejarazu. "Retórica e imagen en el Códice de Yanhuítlán. Una propuesta para la lectura de algunas de sus láminas", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 34, núm. 100 (2012): 15-40.
- GAITÁN ROJO, Carmen y Magdalena Zavala Bonachea (coords.). *Lola Cueto. Trascendencia mágica, 1897-1978*. México: INBA, 2009.
- GIMÉNEZ CACHO, Marisa (coord.). *Época de oro del teatro guiñol de Bellas Artes, 1932-1965*. Investigación Francisca Miranda Silva. Disco compacto. México: Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli, 2006.

- . *El teatro guiñol de Bellas Artes. Época de oro en México/The Puppetry of the Institute of Fine Arts. Golden Age in Mexico*. México: INBA / Editorial RM, 2010.
- KLICH, Lynda. *The Noisemakers. Estridentismo, Vanguardism, and Social Action in Postrevolutionary Mexico*. Oakland, CA: University of California Press, 2018.
- LIST ARZUBIDE, Germán. “Los tapices D.V.C.”, *Horizonte 2* (mayo 1926): 41-44.
- . *El movimiento estridentista*. Xalapa: Ediciones de Horizonte, 1926.
- LOLA CUETO. *Cincuenta años de creación artística*. Catálogo de la exposición. México: Galería Nabor Carrillo/Instituto Mexicano Norteamericano de Relaciones Culturales, 1971.
- MAPLES ARCE, Manuel. *Soberana juventud*. Madrid: Plenitud, 1967.
- MODERNIDAD Y MODERNIZACIÓN EN EL ARTE MEXICANO. 1920-1960. México: Museo Nacional de Arte/ INBA, 1991.
- PLACE, Stéphane (ed.). *Tina Modotti. The Mexican Renaissance*, París: Jean-Michel Place, 2000.
- PONIATOWSKA, Elena. “Lola Cueto: una vida consagrada a entretener a los niños”. *Novedades*, 24 de noviembre ca. 1956-1957, reproducido en *Lola Cueto. Trascendencia mágica, 1897-1978*, Carmen Gaitán Rojo y Magdalena Zavala Bonachea (coords.), 59-64. México: INBA, 2009.
- RASHKIN, Elissa. “Idols behind Altars: Art, Authorship, and Authority in the Mexican Cultural Renaissance”, *Double Exposure. Photography and Literature in Latin America*, Marcy Schwartz y Mary Beth Tierney-Tello (eds.), 41-58. Albuquerque: University of New Mexico Press, 2006.
- . “Tres cineastas veracruzanas”, *Mujeres en Veracruz. Fragmentos de una historia*, vol. III, Fernanda Núñez Becerra y Rosa María Spinoso Archocha (coords.), 185-204. Xalapa: Editora de Gobierno del Estado de Veracruz, 2013.
- . *La aventura estridentista. Historia cultural de una vanguardia*. México: FCE/UAM/UV, 2014.

- . “Lola Cueto, la vanguardia y el teatro guiñol en México”. *Teatro de títeres. Historias y recorridos*, Octavio Rivera Krakowska, Édgar García Valencia, David Aarón Estrada y Lorenzo Portillo (coords.), 7-16. Xalapa: UV, 2018.
- RASHKIN, Elissa y Carla Zurián. “The Estridentista Movement in Mexico: A Poetics of the Ephemeral”, *International Yearbook of Futurism Studies*. vol. 7. Special Issue: Futurism in Latin America, Mariana Aguirre, Rosa Sarabia, Renée M. Silverman, Ricardo Vasconcelos, con Günter Berghaus y Sze Wah Lee (eds.), 309-333. Berlin: De Gruyter, 2017.
- RUBENSTEIN, Anne. “The War on Las Pelonas: Modern Women and Their Enemies, Mexico City, 1924”, *Sex in Revolution. Gender, Politics, and Power in Modern Mexico*, Jocelyn Olcott, Mary Kay Vaughan y Gabriela Cano (eds.), 57-80. Durham, NC: Duke University Press, 2006.
- SAN ILDEFONSO, CUNA DEL MURALISMO MEXICANO. REFLEXIONES HISTORIOGRÁFICAS Y ARTÍSTICAS (MEMORIA DEL CONGRESO INTERNACIONAL DE MURALISMO). México: Antiguo Colegio de San Ildefonso, 1999.
- SIQUEIROS, David Alfaro. *Me llamaban el coronelazo*. México: Grijalbo, 1977.
- SUÁREZ MOLINA, María Teresa. “De Chartres a Guadalupe. Imágenes religiosas en el universo de Lola Cueto”, *Lola Cueto. Trascendencia mágica, 1897-1978*, Carmen Gaitán Rojo y Magdalena Zavala Bonachea (coords.), 121-134. México: INBA, 2009.
- VELA, Arqueles. “La señorita Etcétera”, *Universal Ilustrado*, 14 de diciembre de 1922. Reproducido en *El estridentismo. Antología*, Luis Mario Schneider (comp.). México: Cuadernos de Humanidades 23, UNAM, 1983.
- VELÁZQUEZ, Mireida. “El método de dibujo Best Maugard y una nueva generación de artistas”, *Pinta la revolución. Arte moderno mexicano 1910-1950*, Matthew Affron, Mark A. Castro, Dafne Cruz Porchini y Renato González Mello (eds.), 291-299. México y Filadelfia: INBA/Museo del Palacio de Bellas Artes/Philadelphia Museum of Art, 2016.
- ZAVALA BONACHEA, Magdalena. “Lola Cueto. Tejedora de fantasías”, *Lola Cueto. Trascendencia mágica, 1897-1978*, Carmen Gaitán Rojo y Magdalena Zavala Bonachea (coords.), 103-110. México: INBA, 2009.

ÍNDICE

Introducción 7

ELISSA RASHKIN Y ESTER HERNÁNDEZ PALACIOS

Concha Michel: en busca de las raíces de la equidad 17

ESTER HERNÁNDEZ PALACIOS

Los rostros de la Diosa. Aproximación a la poética
de Aurora Reyes 49

KARLA MARRUFO

“Espigando la semilla...” del *Saber*: Concha Urquiza y el periodismo
cultural 85

MARGARITA LEÓN

“Un vestido pasado de moda”: Leonor Llach se desviste de la
moralidad de antaño,
1920-1940 115

SUSIE S. PORTER

¿Carácter o personalidad? El pensamiento transicional de Asunción
Izquierdo Albiñana: *Andréida (El tercer sexo)* y *La selva
encantada* 157

EMILY HIND

El México de Lola Cueto 197

ELISSA RASHKIN

Siendo rectora de la Universidad Veracruzana
la doctora Sara Ladrón de Guevara,
LUZ REBELDE. MUJERES Y PRODUCCIÓN CULTURAL
EN EL MÉXICO POSREVOLUCIONARIO de Elissa J. Rashkin
y Ester Hernández Palacios (coordinadoras)
se terminó de editar en marzo de 2020.
En su composición se usaron tipos Minion Pro y Myriad Pro.
Cuidado de la edición: Nina Crangle.
Maquetación: Ma. Guadalupe Marcelo Quiñones.