NUEVE ESCRITORAS MEXICANAS NACIDAS EN LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XX, Y UNA REVISTA

Coordinación de
ELENA URRUTIA

Instituto Nacional de las Mujeres
El Colegio de México

2006

Coordinación:
Elena Urrutia

©Primera edición: agosto de 2006

Instituto Nacional de las Mujeres
Alfonso Esparza Oteo 119
Col. Guadalupe Inn
C.P. 01020, México, D.F.
www.inmujeres.gob.mx
ISBN: 968-5552-77-0

El Colegio de México, A.C.
Programa Interdisciplinario de Estudios de la Mujer
Camino al Ajusco 20
Col. Pedregal de Santa Teresa
C.P. 10740, México, D.F.
www.colmex.mx

Impreso en México/*Printed in Mexico*

ÍNDICE

PATRICIA ESPINOSA TORRES
PRESENTACIÓN v

ADRIANA ORTIZ ORTEGA
PRESENTACIÓN ix

ELENA URRUTIA
NOTA PRELIMINAR. NUEVE ESCRITORAS MEXICANAS
NACIDAS LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XX, Y UNA REVISTA xi

MARCO HISTÓRICO

JULIA TUÑÓN
NUEVE ESCRITORAS, UNA REVISTA Y UN ESCENARIO:
CUANDO SE JUNTA LA OPORTUNIDAD CON EL TALENTO 3

MARCO LITERARIO

SARA POOT HERRERA
PRIMICIAS FEMINISTAS Y AMISTADES LITERARIAS
EN MÉXICO DEL SIGLO XX 35

JOSEFINA VICENS

SANDRA LORENZANO
JOSEFINA VICENS: SOBREVIVIR POR LAS PALABRAS 83
EL LIBRO VACÍO (FRAGMENTO) 97

LUISA JOSEFINA HERNÁNDEZ

EDITH NEGRÍN
LA CÓLERA EXQUISITA: VISLUMBRE A LA NARRATIVA DE
LUISA JOSEFINA HERNÁNDEZ 103
EL LUGAR DONDE CRECE LA HIERBA (FRAGMENTO V) 123

AMPARO DÁVILA

GEORGINA GARCÍA GUTIÉRREZ VÉLEZ
AMPARO DÁVILA Y LO INSÓLITO DEL MUNDO.
CUENTOS DE LOCURA DE AMOR Y DE MUERTE 133
EL HUÉSPED 159

INÉS ARREDONDO

BEATRIZ ESPEJO
INÉS ARREDONDO O LAS PASIONES SUBTERRÁNEAS 167
EN LA SOMBRA 193

MARÍA LUIS MENDOZA

ANAMARI GOMÍS
EL SINGULAR ESTILO LITERARIO DE
MARÍA LUIS MENDOZA 203
DE AUSENCIA (FRAGMENTO) 217

JULIETA CAMPOS

DANUBIO TORRES FIERRO
JULIETA CAMPOS, O EL DUELO CON LA AMBIVALENCIA 227
ENTREVISTA: UN TRANSCURSO TRANSTERRITORIAL 231
LA FORZA DEL DESTINO: EL VIAJE A LA SEMILLA 245
EL DÍA EN QUE SE INSTALÓ LA NEBLINA (FRAGMENTO) 251

BEATRIZ ESPEJO

CLAUDIA ALBARRÁN
BEATRIZ ESPEJO: EL ANSIA DE VOLAR 265
LA HECHICERA 299

ALINE PETTERSSON

LAURA CÁZARES H.
ALINE PETTERSSON: LA MISTIFICACIÓN EN LA ESCRITURA Y
LA ESCRITURA DE *MISTIFICACIONES* 309
MISTIFICACIONES (FRAGMENTO) 325

ESTHER SELIGSON

JOSÉ MARÍA ESPINASA
LA LITERATURA Y EL MITO EN
LA LITERATURA DE ESTHER SELIGSON 345
EURÍDICE 361

RUECA

ELENA URRUTIA
RUECA: UNA REVISTA LITERARIA FEMENINA 367
CARMEN TOSCANO 385
ROSARIO LA DE ACUÑA (FRAGMENTO) 391

PRESENTACIÓN

PATRICIA ESPINOSA TORRES
Instituto Nacional de las Mujeres

Entre las primeras vocaciones y pasiones que tuvieron eco para las mujeres destacan la medicina, la carrera magisterial y el sacerdocio[1], que tal como la literatura apelan y contagian alientos. Dice Amelia Valcárcel que "el espíritu se transmite por la palabra, vive en la palabra, vibra en los ecos profundos del sonido, de la musicalidad del verbo"[2]. De los ecos subterráneos del espíritu de mujeres del siglo XX, que han vibrado en las escritoras del XXI, se hizo esta obra.

En la memoria de generaciones de mujeres escritoras y artistas, hay un lugar especial que ocupan las pioneras del diálogo consigo mismas, con otras, que alimentaron voces libertadoras y trasgredieron los límites socialmente impuestos.

El ***Instituto Nacional de las Mujeres***, al publicar esta obra colectiva, atiende varios propósitos: el primero es apoyar el proyecto de Elena Urrutia al que se han sumado nueve escritoras a las que adjetivarlas de *grandes* ya no resulta ni suficiente, ni satisfactorio.

Si bien el resultado final ha pretendido tener una figura, un dibujo o proyección desde la condición de escribiente de los tiempos actuales, respecto a quienes se recrearon a partir de los años cincuenta, en general ha implicado escudriñar en la historia y rescatar trayectorias de mujeres que representan las *voces olvidadas*[3] de toda una generación de realidades, tiempos, anhelos; de imaginación y creación.

La intención es, también, dar continuidad y seguir construyendo el rescate y el reconocimiento de las mujeres que destacaron en la historia de las letras mexicanas del siglo XX. Mujeres que lograron figurar, que no sólo crearon su propia obra sino que fundaron y abrieron espacios para incubar y nutrir las creaciones de otras.

---

[1] En la antigua cultura griega.

[2] AMELIA VALCÁRCEL, *Ética para un mundo global*, Temas de Hoy, 2002.

[3] ANA ROSA DOMENELLA y NORA PASTERNAC (eds.), *Las voces olvidadas. Antología crítica de narradoras nacidas en el siglo XIX*, El Colegio de México, México, 1991.

De *mujeres de la primera parte del siglo XX que participaron en varios escenarios de la cultura mexicana.* Un amplio repertorio pleno de dramaturgas, novelistas, poetas, ensayistas, críticas literarias, investigadoras, periodistas, fotógrafas, cuentistas.

Mujeres que fundaron escuelas, editoriales, revistas, universidades; que se aferraron a diversificar el ambiente y el panorama de las tertulias, de los círculos y convivencias literarias.

Mujeres que incursionaron y transformaron las principales artes de su tiempo y que experimentaron la creación artística o literaria como la antesala de la lucha por los derechos civiles y políticos.

Mujeres que convivieron con hombres representativos de una incipiente nueva masculinidad, más que en revisión, eran masculinidades flexibles, en *flexión*. Titanes del arte y la literatura como Salvador Novo, Diego Rivera o Rodolfo Usigli.

Esta obra devela la valoración masculina de la creatividad de las mujeres, es un testimonio de cómo los hombres empezaron a hablar bien de las mujeres, de una especie de cimiente de equidad de género en un sector representativo de la sociedad y la cultura de la época.

Mujeres que hicieron de sí mismas, de su destino y de la construcción socio cultural de género algo más que un hogar, una familia o un "cuarto propio". Para ser parte de la voz, de la palabra y de la creación, las mujeres debieron asaltar resquicios y senderos, debieron fundar espacios *por y para las mujeres*, debieron funcionar como *ghetto* (*getto*) para liberarse y trascender.

La obra que editamos tiene precedentes similares que menos de hacerla un esfuerzo sin sentido, le da raigambre como heredera de un conocimiento y de la posibilidad de engrandecerlo. La hace partícipe de un esfuerzo a través de los tiempos y crea un vínculo, un formar parte de la inspiración que desde principios de siglo sigue latente en la pasión del ser humano: la creación y la historia literaria en sus distintas expresiones, enfatizando aquéllas de las que son autoría las mujeres.

La referencia que parte de los años cincuenta se explica por las oportunidades que la época dorada brindó sin pretenderlo o más bien que supieron aprovechar las mujeres. El apogeo de mujeres creadoras y de ámbitos para la retroalimentación, el fogueo y la formación. Las revistas, las editoriales, los programas de becas, la apertura y ampliación de espacios de socialización literaria e intelectual. La intensidad de un tiempo de ciudad transparente, creativa y álgida en la política.

A partir de tal recorrido, se hizo una nueva propuesta que ahora está en sus manos, que busca crear un *nuevo mapa cultural y literario* gestado en la primera

década del siglo XXI, sobre la segunda mitad de un siglo que cronológicamente se fue, pero que en ideas, valores y algunos sinsentidos no termina de marcharse.

El ***Instituto Nacional de las Mujeres*** ofrece los infinitos vericuetos de la imaginación creativa, no desde el seudónimo, el cuarto, el guetto, el Ateneo o la Universidad de Mujeres, sino desde la reivindicación de la diferencia. Desde *la nueva aventura de mirarnos con los ojos del otro. Entrar en esa mirada del otro me hace a mí ser otro respecto de mí* y caminar hacia la *auto recreación* del –como dice Esther Seligson[4]– ser humano como una totalidad.

[4] Esther Seligson. Nacida en la ciudad de México en 1941. Poeta, novelista y ensayista.

PRESENTACIÓN

ADRIANA ORTIZ ORTEGA
CES-Coordinadora PIEM

Desde sus inicios, el PIEM (Programa Interdisciplinario de Estudios de la Mujer) ha desarrollado una actividad intensa en torno a la literatura mexicana escrita por mujeres, la cual ha sido ampliamente promovida por la fundadora del PIEM Elena Urrutia quien, hoy día, nos ofrece una obra que congrega a especialistas del campo para reflexionar sobre el alcance histórico y literario de algunas escritoras mexicanas nacidas en la primera mitad del siglo XX.

Reflexionar sobre la obra escrita de las mujeres es un ejercicio trascendente ya que, como documentan distintas académicas y autoras, la literatura es el espacio en el que se construyen nuevos imaginarios y transgresiones desde las que las mujeres pueden encontrar otra forma de estar en el mundo. Por la importancia de estas aportaciones literarias el Programa Interdisciplinario de Estudios de la Mujer de El Colegio de México ha llevado a cabo cursos, talleres, seminarios, mesas redondas, coloquios nacionales e internacionales, conferencias y, por supuesto, publicaciones. Ya en el primer año de vida organizó un ciclo de conferencias sobre la obra de Rosario Castellanos y, poco más adelante, una mesa redonda con algunas de las integrantes de la dirección de la revista *Rueca* (1941-1952). También en sus inicios, el PIEM organizó una mesa redonda con escritoras chicanas.

En 1984 se echó a andar el taller de investigación sobre la "Narrativa femenina mexicana" y, poco después, el seminario de "Crítica literaria feminista" que durante muchos años tuvieron lugar en El Colegio, convocando a un grupo importante de profesoras-investigadoras de la literatura quienes, junto con participantes de otras disciplinas –psicólogas y psicoanalistas, historiadoras, sociólogas, periodistas– hicieron posible un trabajo interdisciplinario. La vitalidad creativa del grupo demandaba abrirse a otros espacios; fue así que tuvo lugar un encuentro con colegas en La Habana, en Casa de las Américas, para trabajar en un coloquio sobre la narrativa femenina mexicana y, al año siguiente, en El Colegio de México se repitió el esquema, en esa ocasión sobre la narrativa femenina cubana, dando así lugar a un mejor conocimiento de ambas literaturas. Los trabajos presentados fueron publicados por la revista *Casa de las Américas*.

Habiendo reunido una experiencia tan enriquecedora, se organizaron tres coloquios en colaboración con El Colegio de la Frontera Norte en Tijuana, Baja California. El objetivo: discutir con colegas de la frontera y del otro lado –particularmente California y Texas– las literaturas femeninas mexicana, de la frontera y chicana. Como resultado de tales coloquios surgieron dos libros[1]. Asimismo, el Taller de Investigación de la Narrativa Femenina Mexicana y el Seminario de Crítica Literaria Feminista han hecho posible la publicación de varios libros[2] entre los cuales cabe destacar *Las voces olvidadas. Antología crítica de narradoras mexicanas nacidas en el siglo XIX*, con una edición de Ana Rosa Domenella y Nora Pasternac.

En los últimos años hemos organizado coloquios internacionales de especialistas que han analizado con nuevos acercamientos y herramientas la obra de Sor Juana Inés de la Cruz[3], de Elena Poniatowska[4] y de Rosario Castellanos[5], resultando un libro publicado y dos en preparación.

Invitamos a quienes acudan a consultar y leer esta obra a continuar desarrollando nuevos imaginarios, a explorar vertientes ignoradas del quehacer literario y hacer junto con nosotras un espacio abierto al trabajo interdisciplinario en este campo, tomando como eje la literatura.

---

[1] ARALIA LÓPEZ GONZÁLEZ, AMELIA MALAGAMBA y ELENA URRUTIA (coords.), *Mujer y literatura mexicana y chicana: Culturas en contacto 1*, El Colegio de la Frontera Norte, Tijuana, 1988, 264 pp.; ARALIA LÓPEZ GONZÁLEZ, AMELIA MALAGAMBA y ELENA URRUTIA (coords.), *Mujer y literatura mexicana y chicana: Culturas en contacto 2*, El Colegio de México-PIEM-El Colegio de la Frontera Norte, México, 1994, 318 pp.

[2] ARALIA LÓPEZ GONZÁLEZ (coord.), *Sin imágenes falsas, sin falsos espejos: narradoras mexicanas en el siglo XX*, El Colegio de México-PIEM, México, 1995, 628 pp.; NORA PASTERNAC, ANA ROSA DOMENELLA y LUZELENA GUTIÉRREZ DE VELASCO (comps.), *Escribir la infancia: Narradoras mexicanas contemporáneas*, El Colegio de México, México, 1996, 374 pp.; LUZELENA GUTIÉRREZ DE VELASCO, GLORIA PRADO y ANA ROSA DOMENELLA (comps.), *De pesares y alegrías: escritoras latinoamericanas y caribeñas contemporáneas*, El Colegio de México-PIEM-UAM-Iztapalapa, México, 1999.

[3] SARA POOT HERRERA y ELENA URRUTIA (comps.), *Y diversa de mí misma/ entre vuestras plumas ando*, El Colegio de México-PIEM, México, 1994, 408 pp.

[4] Libro en preparación.

[5] Libro en preparación.

NOTA PRELIMINAR

NUEVE ESCRITORAS MEXICANAS NACIDAS LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XX, Y UNA REVISTA

ELENA URRUTIA
CES-PIEM

A la vuelta del siglo resulta pertinente echar una mirada atrás, a los años anteriores del que acaba de concluir no hace mucho, para analizar con la distancia un hecho que ha venido creciendo y desarrollándose de modo muy particular: el de las autoras que escriben con un profesionalismo y calidad pálidamente logrados en períodos anteriores.

Ahora, para iniciar una serie de antologías críticas que busquen entregar un panorama de la literatura femenina mexicana del siglo XX, proponemos un *corpus* de narradoras nacidas durante las primeras décadas del mismo (entre 1910 y 1941). Es preciso destacar que esta primera selección no incluyó a aquellas más conocidas nacional e internacionalmente como Nellie Campobello, Elena Garro, Elena Poniatowska o Margo Glantz.

Es cierto que las nueve escritoras aquí reunidas, analizadas por otras(os) tantas(os) académicas(os), no agotan de ninguna manera el grupo representativo que deseamos integrar; un segundo volumen se ocupará de un número semejante al contenido en este libro.

Es así que ahora tenemos a Josefina Vicens (1911-1988†) en el trabajo de Sandra Lorenzano; a Luisa Josefina Hernández (1928) y Edith Negrín; Amparo Dávila (1928) y Georgina García Gutiérrez; Inés Arredondo (1928-1989†) y Beatriz Espejo; María Luisa Mendoza (1930) y AnaMari Gomís; Julieta Campos (1932) y Danubio Torres Fierro; Beatriz Espejo (1937) y Claudia Albarrán; Aline Pettersson (1938) y Laura Cázares; Esther Seligson (1941) y José María Espinasa. El último capítulo, de mi autoría, está dedicado a la Revista literaria femenina *Rueca*, nacida el mismo año que la última autora antologada, 1941, y desaparecida once años después.

Cada segmento del libro está precedido por la fotografía de la autora estudiada y, posteriormente, su bibliografía y una breve muestra de su quehacer literario –un cuento o fragmento de novela. En el caso de la revista *Rueca* fue

Carmen Toscano la elegida de entre el grupo editor por haber sido el alma de la misma.

Se juzgó necesario, para abrir el libro, enmarcar a las autoras y a su obra en un contexto histórico y cultural, buscando destacar su visión de mundo, en un ensayo a cargo de Julia Tuñón. De la misma manera se buscó contextualizar su quehacer dentro de las corrientes literarias en México, así como las marcas –si las hay– específicamente "femeninas" en sus obras, en un trabajo de Sara Poot-Herrera.

Este libro ha sido posible gracias al entusiasta apoyo del Instituto Nacional de las Mujeres; vaya nuestro agradecimiento a sus dirigentes.

Marco Histórico

NUEVE ESCRITORAS, UNA REVISTA Y UN ESCENARIO: CUANDO SE JUNTA LA OPORTUNIDAD CON EL TALENTO

JULIA TUÑÓN
Dirección de Estudios Históricos-INAH

"De la cultura de su época y de su propia clase nadie escapa, sino para entrar en el delirio y en la falta de comunicación. Como la lengua, la cultura ofrece al individuo un horizonte de posibilidades latentes, una jaula flexible e invisible para ejercer dentro de ella la propia libertad condicionada"[1] ha dicho Carlo Ginzburg. En este ensayo trato de analizar someramente el período histórico en el que se formó una serie de autoras y en el que se editó, por mujeres, la revista literaria *Rueca* (1941-1952). Quiero mostrar la jaula en la que se movieron, no porque la obra literaria se explique por su contexto, como si fuera su reflejo, sino porque nos ayuda a entender el ambiente en el que estas escritoras respiraron, y nos permite comprender mejor su creatividad, abordar los discursos, las inquietudes, las búsquedas, las exclusiones y los contenidos de sus textos. Lo relevante de un autor o autora es su obra, pero ésta sólo tiene sentido en su cultura: de ella surge, en ella incide. Se trata entonces de entender la cultura y el medio político y social que propició o permitió la creación literaria, tomando en cuenta la condición femenina de las autoras tratadas.

Pienso que a la definición canónica de cultura como información o como conjunto de valores, costumbres, creencias y prácticas ligadas a una forma de vida de un grupo reconocible, habría que agregar, como quiere Peter Burke, la que "...incluye la vida cotidiana de la gente común, los objetos materiales de los que se rodea y las diversas formas de percibir e imaginar su mundo"[2], pero además es importante ver la cultura como un sistema de estructuras de significación, un sistema organizado de símbolos compartidos que permite a los individuos de un grupo interactuar entre sí. Se trata, entonces, de un código de comprensión, de un conjunto de referentes aceptados al interior de un grupo, incluidas las formas

---

[1] CARLO GINZBURG, *El queso y los gusanos. El cosmos, según un molinero del siglo XVI*, Muchnik Editores, Barcelona, 1981, p. 22.

[2] PETER BURKE, "La nueva historia socio-cultural", en *Historia Social*, Valencia, 1993, núm. 17, p. 106.

de representación mental que sus integrantes se dan del mundo y de sí mismos, las formas de la imaginación. Se dice que una cultura se comparte cuando hay palabras y hábitos lingüísticos, tradiciones, ritos, convenciones, gestos, comportamientos, valores, creencias, representaciones e imágenes colectivas con un cierto significado, por lo que devienen símbolos que todos comprenden. Estamos así ante una visión del mundo compartida, un imaginario que se manifiesta de muchas maneras y que requiere de lenguajes y soportes específicos para ser construido, lo que se hace mediante las representaciones, las que Roger Chartier considera necesarias como medio para concretar las ideas abstractas y poder así tanto transmitirlas cuanto aprehenderlas[3]. Una pintura, una novela, una canción no reflejan la realidad, sino que la representan, la vuelven a poner en escena, no la reproducen, sino que la substituyen, y al hacerlo construyen también un marco de la mirada. Se trata de un camino de ida y vuelta entre la obra y su contexto, de un proceso que se retroalimenta constantemente entre sus partes.

Roger Chartier observa que el análisis de la cultura debe articular dos significados: *1)* las obras y los gestos que atañen al juicio estético o intelectual y, *2)* las prácticas cotidianas con las que un grupo vive la vida y reflexiona sobre ella. Las obras se inscriben en un marco constreñido de posibilidades pero, a su vez, lo construyen, al ser representaciones que estructuran la mirada[4]. La cultura no es, entonces, una simple derivación de la realidad socio-económica, pero tampoco está ajena a ella, como si se tratara del producto de un espíritu puro. Teresa de Lauretis escribe que "...la narratividad, quizá más que el lenguaje, se pone en marcha en nuestras «formas de ver»"[5], en la manera en que se organizan los datos sensibles, lo que se elige narrar u omitir que importa tanto como los tropos retóricos. Así, la cultura se conforma en las tensiones de los imaginarios[6] y sus representaciones[7], de las llamadas "mentalidades"[8] y las ideologías[9], un complejo territorio

---

[3] ROGER CHARTIER, *El mundo como representación. Historia cultural: entre prácticas y representaciones*, Gedisa, Barcelona, 1992, *passim*.

[4] *Ibid*., pp. xi-xii.

[5] TERESA DE LAURETIS, *Alicia ya no. Feminismo, semiótica, cine*, Cátedra-Universitat de Valencia-Instituto de la Mujer, Madrid, 1992, p. 126.

[6] O sea las formas en que un grupo o una sociedad imagina el mundo y a sí misma y organiza las representaciones que hacen inteligible el mundo.

[7] CHARTIER las define como las formas institucionalizadas y objetivadas por las que los "representantes" (colectivas o individuales) marcan en forma visible y perpetuada la existencia del grupo, de la comunidad o de la clase, *op. cit.*, p. 57.

[8] El término "mentalidades" ha sido criticado por la forma en que se ha aplicado, en particular por la tendencia a homogeneizar a una colectividad y a suprimir las tensiones en su interior, pero me parece válido pensarlo como el conjunto de ideas no conscientes ni sistematizadas, emociones, valores, afectos y temores que se traducen en comportamientos, rituales, prácticas y actitudes, aceptaciones y rechazos muchas veces sin una consistencia

de ideas que siempre forman un campo de tensión, porque implica confrontaciones entre los sistemas de pensamiento y su expresión, entre ajustes y componendas, tensión que también existe entre quienes reciben y resignifican, aceptan o modifican, resisten o asumen indiscriminadamente una forma cultural, que además siempre se modifica a ritmos diferenciados.

Sabemos, con Michel Foucault, que cada período histórico tiene un marco limitado para mirar, nombrar y entender su entorno, límites de la percepción que propician lo que puede ser concebido, dicho y/o visto[10]; y desde ahí se construyen socialmente las fronteras de lo mostrable y lo visible, lo nombrable y escuchable, lo que se incluye y lo que se excluye, en suma, los filtros de la mirada y de la palabra, creando el mundo de lo obvio pero también de lo secreto, lo reprimido, lo prohibido, lo adecuado y lo inconveniente. Es en esta tensión que se producen los códigos culturales de la sensibilidad, la sentimentalidad y de la mentalidad, la organización del conocimiento, los valores y las jerarquías de las prácticas sociales o, para decirlo con este autor, "el orden de las cosas" en el que cada ser humano se reconoce como ente social. Ciertamente lo que parece de sentido común, lo "obvio", es lo más difícil de discernir tanto para el observador externo o extemporáneo como para quienes participan del supuesto. Desvelarlo es una labor que requiere del análisis.

Es mediante discursos[11] y representaciones diversas que se establece la cultura de una época, la que funge de horizonte para las prácticas individuales y colectivas, aunque cabe hacer notar que, así como el pájaro no sabe las condiciones atmosféricas del aire en el que está volando, quienes habitan un período histórico desconocen cuáles son los rasgos más profundos de su propia cultura. Existe un punto ciego que sólo mediante el análisis se puede comprender pues, al estar inmersos en una sociedad, sus habitantes participan de lo que este mismo autor ha planteado como el "sistema de verdad" que pauta las creencias y el conocimiento[12]. Esta "voluntad de verdad" implica un código aceptado (o que

---

aparente. Este enunciado remite a una situación histórica más allá del uso equivocado o no que se le haya dado.

[9] Sistemas de ideas, imágenes, conceptos, valores que emergen de una sociedad dada, pero cumplen en ella una función adecuada a los intereses de un grupo social y tratan de imponerse a la sociedad en su conjunto.

[10] MICHEL FOUCAULT, *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*, Siglo Veintiuno, México-Madrid, 1975, p. 5.

[11] Para JOAN W. SCOTT "un discurso no es un lenguaje ni un texto, es una estructura histórica social e institucional específica de enunciados" ("Igualdad versus diferencia. Los usos de la teoría postestructuralista", en *Debate Feminista. Conquistas, reconquistas, desconquistas*, México, Año 3, mar. 1992, pp. 87-88).

[12] Lo ha planteado en toda su obra. Véase, en especial, MICHEL FOUCAULT, *El orden del discurso*, Tusquets, Barcelona, 1999.

debe reconocerse) por toda la sociedad y son, valga como metáfora, junto con los discursos del poder y los saberes que se imponen como valederos, los barrotes que conforman esa jaula de la que tan sugerentemente habla Ginzburg. ¿Cuál era la situación social que vivieron las escritoras cuya obra se analiza en este libro?, ¿de qué sociedad y de qué cultura abrevaban?

La historia intelectual tradicional analizaba el papel de los creadores como seres excepcionales, vislumbrándolos ajenos a su propio contexto, dado que la cultura, la llamada "alta cultura", se veía como derivado por antonomasia del espíritu, de la psique o del duende creador[13]. Roland Barthes da cuenta de que la figura del autor es moderna, producida en el Renacimiento, pero fue en el positivismo decimonónico cuando adquirió mayor importancia. Aunque –explica Barthes– la figura del autor es todavía en 1968, año en el que escribe, considerada fundamental, ya no se piensa en un "Autor-Dios" sino en la escritura como "...un tejido de citas proveniente de los mil focos de la cultura"[14], lo que convierte al territorio de la literatura en un cruce de caminos entre autor, texto y lector. Así, hoy en día el tema forma parte de la llamada historia cultural, que toma en cuenta las observaciones, las formas de representación del artista, sí, pero dentro de un grupo humano, y describe la gestación, expresión y transmisión de ese código de significación compartido que está ineludiblemente inscrito en la vida social[15]. Para Chartier, la historia cultural es una construcción de significados y existe siempre una tensión entre las capacidades inventivas de un artista, un individuo o un grupo y los límites de cada época[16].

Por otro lado, la vida cultural requiere de la atención al marco material que le da cuerpo, la literatura al libro, a las editoriales, a las librerías[17] pensándose como un proceso físico y psíquico al mismo tiempo, como el anverso y el reverso de una hoja de papel.

Es, entonces, importante ver las relaciones entre individuos y colectivos. Foucault plantea que el orden del discurso de cada época tiene en el autor uno de sus recursos básicos para expresarse, pero éste también está sujeto a sus límites, de manera que, si bien el autor crea discursos, "...es quien da al inquietante lenguaje

---

[13] KRZYSZTOF POMIAN, "Historia cultural, historia de los semióforos", en Jean-Pierre Rioux y Jean-Francois Sirinelli, *Para una historia cultural*, Taurus, México, 1997, p. 97.

[14] ROLAND BARTHES, "La muerte del autor", en *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*, Paidós, Barcelona-Buenos Aires-México, 1987, p. 69.

[15] JEAN-PIERRE RIOUX, "Un terreno y una mirada", en Jean-Pierre Rioux,*op. cit.*

[16] CHARTIER, *op. cit.*, pp. ix-x.

[17] POMIAN, *op. cit.*, pp. 99-100.

de la ficción sus unidades, sus nudos de coherencia, su inserción en lo real"[18], al mismo tiempo experimenta los límites del discurso social:

> El individuo que se pone a escribir un texto, en cuyo horizonte merodea una posible obra, vuelve a asumir la función del autor: lo que escribe y lo que no escribe, lo que perfila... como bosquejo de la obra, y lo que deja caer como declaraciones cotidianas, todo ese juego de diferencias está prescrito para la función de autor, tal como él la recibe de su época, o tal como a su vez la modifica...[19]

Chartier no considera al individuo en la libertad de su "...yo propio y separado, sino en su inscripción en el seno de las dependencias recíprocas que constituyen las configuraciones sociales a las que pertenece"[20].

De nuestras autoras, la mayor en edad fue Josefina Vicens, quien nació en 1911, durante la presidencia de Madero, en plena Revolución Mexicana que fue, lo sabemos, un parteaguas para este país, aunque sea clara la pervivencia de continuidades e inercias, especialmente en el campo de las mentalidades. Si en su infancia vivió años tumultuosos, su obra, no obstante, floreció cuando esa misma Revolución sangrienta y cruel había bajado del caballo para subir al escritorio o, como quería el periodista Carlos Denegri, subido al *Cadillac*. Las otras autoras nacieron entre los últimos años veinte y los treinta y sólo Esther Seligson vio la luz en 1941, año en que se empezaba a editar *Rueca*. Así, estas mujeres nacieron en los tiempos en que la Revolución se enfriaba, pero aún ardía en el imaginario colectivo y en las encendidas discusiones o en los quemantes silencios. Nacieron y crecieron a la sombra del Maximato y del Cardenismo, crecieron y maduraron en el "milagro mexicano", algunas florecieron y otras murieron en el México post68.

Queremos entender en qué ambiente se movieron estas escritoras, pero observamos que ellas tienen una condición esencial: son mujeres. Escribieron poesía y prosa: novelas y cuentos, guiones de cine y obras de teatro, reseñas periodísticas y artículos de análisis. Ciertamente la historia cultural se interesa por lo que distingue a un grupo de otro, la manera en que se constituye "...un conjunto de diferencias significativas"[21] ya que "...los grupos sólo tienen identidad en la diferencia con otros grupos, por y a través de conjuntos de representación"[22]. Nos preguntamos ¿qué tan representativas fueron de su sociedad?, ¿podemos

---

[18] MICHEL FOUCAULT, *op. cit.*, p. 31.

[19] *Ibid.*, p. 32.

[20] *Op. cit.*, p. x.

[21] ANTOINE PROST, "Social y cultural, indisociablemente", en Jean Pierre Rioux, *op. cit.*, p. 152.

[22] *Ibid.*, p. 155.

entenderlas como un grupo específico por ser mujeres contemporáneas?, ¿compartían alguna característica literaria?, ¿participaban con su escritura en los problemas de su mundo?

En común tienen ser escritoras en un país del tercer mundo, con grandes carencias y altas tasas de analfabetismo, en el que ciertamente la censura y la autocensura existían y otras taras se hacían presentes, pero en el que, a la sombra de los gobiernos de la Revolución, y a veces mediante ellos mismos, la cultura se desarrolló en manifestaciones artísticas y literarias notables. Cabe discutir si el Estado fue promotor o tan sólo permitió el desarrollo de la cultura, si acaso ésta le estorbaba o le daba lustre, si era un proyecto necesario para el país o tan sólo un aditamento soportado para no crear problemas mayores, pero es claro que la cultura aparece muy vinculada al Estado como promotor y a la retórica de la Revolución Mexicana, aunque existieron intentos de muy diverso orden.

Se participaba de la llamada "cultura occidental" y se observaban de lejos sus paradigmas para no quedarse atrás en su ejercicio, aún cuando se buscó insistentemente un nacionalismo cultural. La "Unidad Nacional" fue un propósito explícito en los discursos políticos, girando siempre alrededor del Estado pero, salvo los intentos de José Vasconcelos y algunos otros durante el Cardenismo, se careció de proyectos claros y definidos. Sin embargo, el Estado sí propició el desarrollo de la cultura mediante la creación de instancias de investigación, de fomento al arte y a la literatura y cupieron ideologías variopintas de manera flexible, adaptándose a las nuevas circunstancias y a los nichos de recepción del momento, de manera que, y lo dice Carlos Monsiváis

> ...Origen de enormes limitaciones, causa o coadyuvante de chovinismos y localismos, justificación de errores y legitimación continua de improvisaciones y fraudes, la cultura de la Revolución Mexicana es con todo responsable de mucho de lo mejor del país... innovaciones, precisiones, deslumbramientos. Entre el nacionalismo opresor y el imposible cosmopolitismo[23].

Nuestras escritoras vivieron de niñas el paso de los tiempos de ensayo a la estabilidad y de adultas, como profesionistas de la pluma, pudieron aprovechar los avances técnicos para serlo de la tecla y aún –si la muerte no las arrebató– de la computadora, aprovecharon con disciplina y talento las posibilidades de todo tipo que ofreció el siglo XX y la notable estabilidad económica y política que convivía con las retóricas oficiales que otorgaban a la Revolución Mexicana el papel de eje estructurante, a cuyo cobijo prosperó, de mejor o peor manera,

---

[23] CARLOS MONSIVÁIS, "Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX", en *Historia general de México*, El Colegio de México, México, 1977, t. 4, p. 310.

la vida cultural de esos años. Junto con el ebulliciente crecimiento del país, las mujeres vivieron una época propicia de luchas y ganancias, aunque también hubo inercias y fracasos. Parece importante, además, apuntar la creciente profesionalización de la literatura en estos años, el incremento de editoriales y de publicaciones, de premios y de becas, la multiplicación de universidades y bibliotecas de las que se beneficiaron nuestras autoras. El Centro Mexicano de Escritores otorgó en dos ocasiones apoyo a Luisa Josefina Hernández, quien fue la primera mujer becada por esa organización. En particular, merece una mención la importancia notable de la UNAM, en la que todas nuestras escritoras participaron en algún momento y de alguna manera, al grado de que las autoras de *Rueca* se ostentaban, según nos dice Elena Urrutia, como parte de ella.

Como argumenta Foucault, para formar parte del grupo de autores que construyen discurso se tienen que cumplir ciertas exigencias: estar calificado para hacerlo de acuerdo con las convenciones de la disciplina (objetos, métodos, reglas, definiciones, técnicas, instrumentos)[24] y conocer y ejercer un ritual que consta de gestos, comportamientos, actitudes, transacciones, signos, que distinguen a cada cual en un código compartido de comprensión[25]. ¿Qué significa ser escritor en estos años?, ¿hasta dónde la condición femenina lo permitía?, ¿era difícil ser escritora?, ¿respondían estas autoras a las reglas del grupo o eran marginales?

Nuestras escritoras son mujeres. Es esa una condición para participar en este libro, y nos preguntamos qué significaba ese hecho cuando ellas escribían, ya que los géneros sexuales, como construcción simbólica y social de las diferencias biológicas no son universales sino históricos, no están dados esencialmente sino que se construyen, en este caso, en esa zona cruzada por leyes emancipadoras y rezagos culturales, en esa arena de tensiones en que se conformaron las identidades, tanto las individuales cuanto las grupales. ¿Cuál era la de nuestras autoras?, ¿hasta dónde sus preocupaciones eran las consideradas femeninas en su tiempo?, ¿cómo recibían sus lectores-as su interpretación de la vida, del país, de las historias que ellas eligen contar?, ¿cuáles eran estas historias?, ¿quiénes eran estos lectores?

Las teóricas feministas afirman que "la mujer" se concibe, en nuestra cultura, como un ente vacío, sin significados propios. Para Julia Kristeva la feminidad es irrepresentable en un sistema de predominio masculino y sólo accedemos a la mirada de ellos sobre ellas y, en esa línea, Teresa de Lauretis, en sus trabajos sobre la imagen fílmica, extrapolable al ámbito literario, argumenta que la mujer es siempre objeto, nunca sujeto, es una ausencia que sólo vale como representación,

---

[24] FOUCAULT, *op. cit.*, p. 39.
[25] *Ibid.*, p. 42.

porque la cultura la excluye y las mujeres, como seres sociales, se construyen a partir de los efectos del lenguaje y la representación que son siempre masculinos[26]. En una cultura patriarcal –dice esta autora– las mujeres no pueden ser representadas desde ellas mismas. La mujer, en abstracto, es, entonces, una imagen-espectáculo para ser contemplada y significada desde las que De Lauretis denomina "tecnologías de género", técnicas y estrategias discursivas como el cine, las representaciones plásticas, los discursos institucionalizados, las prácticas cotidianas, las obras literarias[27]. Cuando las mujeres toman la escritura las cosas podrían cambiar y para analizar la literatura femenina existe hoy en día un aparato teórico complejo. Respecto a nuestras autoras conviene preguntarse, entonces, si sólo fueron mujeres que escribieron o si crearon una escritura de mujeres, si el medio era propicio para cualquiera de estas empresas. Nos explica Edith Negrín la actitud rechazante al feminismo y a la especificidad literaria de las mujeres de Luisa Josefina Hernández pero, ¿es acaso esta opinión determinante para su papel en la literatura?

La historia es mucho más que el escenario en el que se mueven los sujetos. Es la materia con la que se construye su pasta, con la que se establecen las posibilidades de su mirada y de la actuación. Estas autoras vivieron tiempos complejos, plagados de procesos contradictorios en los que convivían las morosas mentalidades con los cambios políticos importantes para la sociedad en general y, en muchos casos, para las mujeres en particular. Hay algunas líneas de continuidad que podemos percibir en este México de los últimos tres cuartos de siglo XX, y que podemos caracterizar, *grosso modo*, como una modernidad que llega y se encima sobre las tradiciones, superándolas a veces, pero no siempre resolviéndolas. Ciertamente en todo momento histórico coexisten los cambios con las continuidades. La historiografía tradicionalmente ha marcado sus ritmos con los primeros, pero es la combinación sui géneris que se hace con las segundas la que sostiene el carácter de una época, y marca las diacronías y los desfases que pautan la vida de quienes la habitan. Nuestras mujeres nacieron bajo una señal dada por la Revolución Mexicana y crecieron en un momento de transición a la modernidad.

Algunas líneas generales que marcaron el siglo XX mexicano fueron: *1)* un capitalismo complejo y contradictorio que se llamó entonces "desigual, combinado y dependiente", porque no repartía en forma pareja sus ganancias, se combinaba con modos de producción distintos y dependía en gran medida del exterior; *2)* un sistema político sui géneris, resultado de votaciones en las urnas, o sea

---

[26] TERESA DE LAURETIS, *op. cit.*, p. 29.

[27] TERESA DE LAURETIS, "La tecnologías del género", en *El género en perspectiva. De la dominación universal a la representación múltiple*, comp. Carmen Ramos, UAM-I, México, 1991, pp. 231-278.

formalmente inscrito en un sistema democrático, pero que no ofrecía alternativas reales de disidencia y tenía muchos otros problemas de representatividad; *3)* un régimen que puede considerarse pacífico, porque las diferencias se dirimían casi siempre políticamente y al interior del partido en el poder, lo que otorgó a la nación una notable estabilidad política; *4)* un crecimiento demográfico desaforado cada vez más urbano; *5)*el tránsito de una economía agraria a una industrial que provocó una modernidad ambigua y contradictoria; *6)* una modernidad que se manifestó como un mundo civil frente al militar, laico frente al religioso y urbano frente al rural y dependía cada vez más de la tecnología; *7)* un proyecto de secularización que pautó la vida política y cultural del país y procuró la tolerancia y el respeto a las diferentes creencias religiosas, siempre dentro del laicismo oficial y siempre dentro de la enorme influencia de la religión católica y sus principios.

A lo largo del período, la Revolución fue cada vez más un banco de anécdotas que contaban los adultos, a menudo con el fastidio de los pequeños. El ocio adquirió otros visos: el radio y el cine propiciaron nuevos conceptos y valores, pero también reciclaron los tradicionales en soportes sugerentes. Aparecieron nuevos productos que dieron cuenta de otro mundo: las medias *nylon* suplieron a las de seda y algodón y transitaron de la *sexy* raya en la parte trasera a la pantimedia, que suprimió la faja o el liguero, los plásticos inundaron poco a poco la vida cotidiana... y los basureros, los aparatos domésticos eléctricos, metáfora de los nuevos tiempos, se hicieron comunes y proliferó el automóvil, que transportó, se ostentó y cada vez más saturó las calles. México, el país, y en particular el Distrito Federal, cambiaron en el transcurso de la vida de nuestras escritoras, pero ¿podría acaso decirse que la mentalidad cambió al mismo ritmo? No podemos responder aquí a todas las preguntas que nos hacemos, pero trataremos de presentar el escenario y los elementos que configuraban la experiencia común de nuestras autoras.

Los años del nacimiento y la formación de las niñas –nuestras autoras– fueron también los de la reestructuración del país. Se vivía un tiempo fundamental, casi puede decirse que iniciático, porque la Revolución Mexicana dio paso a una nación que se reconstruía y que requería de las bases tanto objetivas cuanto ideológicas que le dieran sustento. Demandaba tanto infraestructura económica cuanto ideológica, las que han sido llamadas por Roger Bartra "redes imaginarias" que permitieran la aceptación de determinadas normas y circunstancias que debían imponerse[28].

La Revolución inició en este período su faceta llamada reformista que, *grosso modo*, abarcó de 1921 a 1940. La Constitución de 1917 regía legalmente al país y, aunque esta nación ha arrastrado una ancestral tendencia al no cumplimiento

---

[28] ROGER BARTRA, *Las redes imaginarias del poder político*, Océano, México, 1996.

de los principios legales, éstos, con su existencia, establecieron un eje alrededor del cual giraban las discusiones y se posibilitaban las prácticas. La Revolución y el anhelo de progreso marcó el siglo XX y a la sociedad en la que nacían y vivían su infancia nuestras autoras.

Entre 1921 y 1928 fueron presidentes Álvaro Obregón y Plutarco Elías Calles y al período que corre entre 1928 y 1934 se le conoce como Maximato ya que, a la sombra de las presidencias de Emilio Portes Gil, Pascual Ortiz Rubio y Abelardo Rodríguez, se imponía el llamado Jefe Máximo, o sea Elías Calles. En este lapso se fortaleció al Estado y en 1929, con la creación del PNR (Partido Nacional Revolucionario), el grupo en el poder que obtuvo un medio de continuidad y evitó la anarquía, al permitir un amplio juego de acción que cobijó cambios y ambiciones diversas, pero siempre bajo el control del partido y del presidente en turno, con su "estilo personal de gobernar" (Cosío Villegas *dixit*). La institucionalización organizó todo el ámbito nacional y se crearon instancias bancarias, sindicales, políticas y culturales que propiciaron un orden y una estructura que serían pivote del desarrollo. Todo esto se tradujo en paz para el común de los mexicanos.

Durante el sexenio del Gral. Lázaro Cárdenas (1934-1940), el Estado se fortaleció aún más tanto en lo político como en lo económico y se pusieron las bases para la industrialización del país con medidas proteccionistas, subsidios y exenciones fiscales, aunque la tónica nacional seguía siendo rural.

Con Cárdenas, las medidas a favor de los movimientos populares y por la justicia social hicieron su agosto, y el hecho no se regateó de los discursos oficiales, que muchos calificaron de retóricos. Nuestras escritoras debieron escucharlos de niñas, en episodios como la expropiación petrolera o temas como la educación socialista, el indigenismo o la reforma agraria. Aunque por momentos ostentara un discurso socialista, en realidad el Estado proponía un sistema liberal con una fuerte preocupación social. También fue notable la reorganización del partido oficial que en 1938 pasó a llamarse PRM (Partido de la Revolución Mexicana).

El crecimiento económico llevó de la mano al demográfico, con sus necesidades de bienes y servicios que hicieron de la ciudad de México un centro cosmopolita. La metrópoli capitalina creció aceleradamente: en 1930 contaba con 1 230 000 habitantes, en un país de 16 500 000, pero entre 1940 y 1950 la población se duplicó[29]. En 1940: 1 760 000 y en 1953: 3 480 000. Para 1960 tenía ya 5 186 000 almas. El país se formaba en 1946 de 23 381 653 habitantes y en 1952 de 27 020 566. En 1930 el D.F. tenía el 28% de la producción nacional y en 1950 el 38%.

---

[29] MOISÉS GONZÁLEZ NAVARRO, *Población y sociedad en México (1900-1970)*, UNAM, México, 1974, t. 1, pp. 42-43.

La ciudad crecía y se desarrollaba urbanísticamente con nuevas colonias: "En una docena de años surgieron la Condesa y la Cuauhtémoc y asomaban los pequeños edificios de apartamentos que no quebrantaban la línea horizontal dominadas por cúpulas de azulejos y torres de iglesia"[30]. La ciudad de México creció como resultado de su propia dinámica, pero sobre todo al recibir grupos del interior del país que aprovecharon las oportunidades de desarrollo que la urbe les ofrecía. Así sucedió, por ejemplo, con los padres de Beatriz Espejo, según nos cuenta Claudia Albarrán, que fueron de Veracruz a la entonces llamada "Ciudad de los Palacios". Josefina Vicens llegó de Tabasco e Inés Arredondo de su nativa Culiacán, para desarrollar una profesión literaria.

Entre principios de siglo y 1940 las clases medias se incrementaron de 8 a 16 por ciento y a 1960 entre 20 y 30 por ciento, pero los extremos sociales se mantuvieron estables: las clases altas en un uno por ciento y las bajas en 90 por ciento[31]. La población urbana era cada vez mayor y la urbe usufructuó todos los beneficios, los culturales incluidos, de manera que ofreció un campo propicio para el desarrollo de nuestras escritoras.

El orden moral se centraba en la institución familiar, considerada el eje de las buenas costumbres y se transmitía un código de valores dictado por las ideologías, en este caso coincidentes de la Iglesia y del Estado, que proponían un modelo de familia nuclear protectora, monogámica, con fuerte presencia del padre como proveedor y madre nutricia dedicada a los quehaceres domésticos y al cuidado de los hijos, creciendo ajenos a la rudeza del mundo público. Sin embargo, en el México de estos años, este tipo de familia era más un modelo que una realidad: en las clases populares de la vecindad, en los lavaderos donde se desarrollaban las conversaciones y prosperaban los chismes, en el escaso espacio de las habitaciones, la privacidad que sufrían y/o disfrutaban las clases más adineradas quedaba lejos.

Entre 1922 y 1929 se recuperó la nupcialidad a tasas previas al conflicto revolucionario, y hubo un proceso imparable hacia los matrimonios legales: en 1930 el 48% de uniones fue legal y para 1970 lo fue un 75%[32]. El nuclear fue cada vez más el modelo de familia[33], sin que significara la supresión de la familia ampliada. Para 1930 la tasa promedio de crecimiento de la población era de 1.7% y para 1960 lo fue de 3.4%. El modelo ideal era la familia con muchos hijos y

---

[30] FERNANDO BENÍTEZ, *La ciudad de México*, Salvat, México, 1981, t. 3, p. 144.

[31] Cf. LORENZO MEYER, "La encrucijada", en *Historia general de México*, El Colegio de México, México, 1970, t. 4, pp. 273-274.

[32] Cf. JULIETA QUILODRÁN, "Evolución de la nupcialidad en México (1900-1970)", *Demografía y Economía*, México, 1974, núm. 1, p. 46.

[33] Cf. GONZÁLEZ NAVARRO, *op. cit.*, p. 75.

se premió a la madre más fecunda, especialmente cuando era muy joven o muy mayor en edad. Entre 1940 y 1980 la población urbana creció once veces, básicamente en seis ciudades. El incremento de las clases medias cobijó nuevos valores asociados a la modernidad, pero la familia era una institución central y por lo tanto el matrimonio aparecía como una alternativa de vida respetable y deseada por y para las mujeres, requisito para el ejercicio de la sexualidad y la maternidad, que seguía considerándose la realización femenina por antonomasia. La boda era un momento anhelado por la mayor parte de las mexicanas; aún algunas de las autoras de *Rueca* dejaron su actividad profesional para cimentar a una familia.

El ambiente cultural y político era diverso y estimulante. Carlos Monsiváis ve el año de 1915 como apertura a una época de transición en la necesidad de integrar un país que recién se ha descubierto pues, como declara Manuel Gómez Morín: "con optimista estupor nos dimos cuenta de insospechadas verdades. Existía México como un país con capacidades, con aspiraciones, con vida, con problemas propios..."[34]. El propósito de construir culturalmente una nación fue entonces explícito.

En los años veinte prevaleció un sistema de autoconsumo cultural y la fuente de sustento que fue Europa perdió buena parte de su importancia. La construcción del país se expresó claramente en el espíritu evangélico de José Vasconcelos y sus misiones culturales, que con otro tono se dio también en el Cardenismo. En estos años de nacionalismo manifiesto y de infancia de nuestras autoras, la posibilidad de cumplir los sueños de bienestar, parecía al alcance de la mano, los proyectos de desarrollo sonaban creíbles y el escepticismo no era moneda tan corriente como lo sería en tiempos venideros. Había continuidades respecto al porfiriato, pero cada día se superaba un poco más el positivismo y el darwinismo social.

Nacionalismo y espíritu misionero se conjuntaron en el proyecto de Vasconcelos al frente de la Secretaría de Educación Pública en 1921 en que se llevaron los escritores clásicos a los sectores proletarios y a los campesinos marginados: Platón, Cervantes, Homero, Dante llegaron a cada rincón del país con la idea de que el alfabeto y el espíritu habrían de redimir al pueblo; las letras se concebían como un instrumento para sacar a la luz los valores esenciales de la humanidad y la educación no era sólo informar sino dar placer estético y llevar la ética a la vida cotidiana de los pueblos. Las misiones culturales promovieron el aseo, la buena alimentación, la organización social abonada por las grandes ideas. ¿Lo vivió acaso Josefina Vicens?

---

[34] MONSIVÁIS, art. cit., p. 331.

El arte plástico se concibió también con poderes civilizatorios y se ostentó en los muros decorados por los grandes artistas, cobijados por el gobierno, en edificios públicos que habrían de ver las multitudes y en los que se transmitió una valoración de lo propio, de la cultura popular y del mundo prehispánico, asociado al internacionalismo proletario. Los muralistas se consideraron a sí mismos artífices del progreso social.

En el Cardenismo *grosso modo* se mantuvo esta tónica, pero se dio más importancia al realismo social y florecieron las polémicas en torno al compromiso del arte con la sociedad, tema de influencia soviética. Se organizaron asociaciones como la LEAR (Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios), en 1934, con figuras de la talla de Leopoldo Méndez, Pablo O'Higgins, Juan de la Cabada entre otros y se alternó con posturas más cosmopolitas como la de Alfonso Reyes ("Quiero el latín para las izquierdas") o Alfonso Caso. La cultura era también un campo de tensión, un campo vivo en el que la letra escrita era un símbolo de sabiduría y progreso.

El nacionalismo tuvo su contraparte en el grupo llamado Contemporáneos, escritores críticos y polémicos que mostraban que la cultura no es nunca lineal. Ellos fomentaron revistas y teatro, divulgaron autores de vanguardia y de la crítica de arte, promovieron el primer cine-club y el periodismo cultural y, como base ética de su movimiento, defendieron la libertad de expresión. Fueron acusados inclementemente de europeizantes[35]. Otro grupo marginal lo conformaron los estridentistas, con Manuel Maples Arce a la cabeza, que inauguraron un estilo irreverente y contestatario enfrentado a la cultura convencional de esos años, siempre preocupada por la corrección.

Es importante marcar que este período lo fue, como vimos, de creación de instituciones de todo orden: bancarias, sindicales, políticas, y las culturales estuvieron también presentes: el Instituto Politécnico Nacional en 1936, el Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH en 1939), El Colegio de México en 1940, desde 1938 funcionaba como la Casa de España en México, el Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA en 1942), en 1943 El Colegio Nacional. En las editoriales hay que destacar la creación del Fondo de Cultura Económica (FCE) con Daniel Cosío Villegas como su primer director en 1934 y la Editorial Botas, que publicaba libros desde los tempranos años veinte. Entre las revistas destacaron *Taller*, *Ruta*, *Revista de la Universidad de México*, *Letras de México*, *El Hijo Pródigo, Tierra Nueva*[36].

---

[35] *Ibid.*, p. 365.

[36] Para los datos de editoriales y revistas véase ARMANDO PEREIRA (coord.), CLAUDIA ALBARRÁN, JUAN ANTONIO ROSADO y ANGÉLICA TORNERO, *Diccionario de la Literatura Mexicana. Siglo XX*, UNAM-Ed. Coyoacán, México, 2004

La Universidad Nacional, vuelta a crear en 1910, contaba con una Escuela de Altos Estudios que estaba dedicada a la investigación y la docencia especializada y que se convirtió en Facultad de Filosofía y Letras en 1924, adaptándose a la política oficial en su intento de organizar el país[37]. Una de sus características era su feminización: si en 1910 el 15% de sus estudiantes era femenino, para 1926 lo fue el 78%, aunque la planta docente se mantenía básicamente masculina[38]. Esta presencia femenina implicó para muchas maestras normalistas el paso a ser universitarias, con formación humanista o científica y sus egresadas ejercieron, con esta preparación, funciones de responsabilidad en el sistema educativo nacional; serán autoras de libros de texto, influirán de manera importante en la conciencia de sus alumnos(as) y tendrán muchas veces un lugar relevante en la sociedad[39]. Estas maestras abrieron el camino a otras intelectuales.

La Universidad debió a José Vasconcelos el primer departamento de Difusión Cultural que con la autonomía, en 1929, se incorporó como función universitaria a la Ley Orgánica. En 1935 se creó la Imprenta Universitaria, en 1936 la Orquesta Sinfónica de la UNAM y en 1937 Radio Universidad que transmitía (y transmite) música de la llamada "clásica"[40]. De este ambiente se beneficiaron nuestras autoras.

El ocio es una actividad a tomar en cuenta y resulta notable la importancia que adquirieron los distractores "modernos" en este período: en 1934 de 52 millones de localidades vendidas en cines, teatros, plazas de toros, palenques, centros deportivos y carpas, 70.1% correspondieron al cine y 22.5% al teatro. En 1947 de 115 millones de localidades, 92.4% correspondió al cine y sólo 1.7% al teatro[41]. El radio inauguró una forma de entretenimiento que redundó en el gusto por el cine, pues la música fue uno de sus elementos determinantes. En 1923 se inició la radiodifusión comercial y para 1926 había ya diez y seis estaciones. En 1930 la XEW tuvo una cobertura nacional, pero faltaba la luz eléctrica en muchos pueblos.

CULTURA POPULAR Y MELODRAMA

En este ambiente de cambios políticos y de la sociedad en general hubo grandes continuidades, sobre todo en el terreno de las mentalidades, que nos llevan a preguntarnos si en México y en la América Latina del siglo XX el melodrama es un género literario y cinematográfico o un estado de ánimo. Cuando nuestras

---

[37] GABRIELA CANO, *De la Escuela Nacional de Altos Estudios a la Facultad de Filosofía y Letras. 1910-1929. Un proceso de feminización*, tesis, FFyL, UNAM, México, 1996, p. 687.

[38] *Ibid*., p. vi.

[39] *Id*.

[40] PEREIRA, *op. cit*.

[41] JOSÉ ITURRIAGA, *La estructura social y cultural de México*, F.C.E., México, 1951, pp. 206-207.

autoras eran niñas el aroma del *mélo* atravesaba todas las artes narrativas populares: la literatura, la radionovela, el teatro, el cine, las canciones, la historieta y más tarde la telenovela y la fotonovela. En diferentes registros, que dan cuenta de modas y de avances técnicos, con cambios que modificaron en mayor o menor medida las tradiciones, o que simplemente se encimaron a las inercias, el melodrama pervivió e influyó en conductas y formas de ver el mundo, constituyendo una verdadera educación sentimental de los sectores populares, penetrando incluso en todas las esferas.

El *mélo* expresaba una forma de comprensión del mundo, y también la construía. Este género heredó formas de representación popular muy añejas, fincadas en el medioevo, pero se sistematizó durante la Revolución Francesa porque, como argumentó en 1976 Peter Brooks, entonces se requirió de un código de valores laico para sostener ideológica e imaginariamente las nuevas necesidades sociales, un sistema para suplantar al *Corpus* religioso que perdió aceleradamente su papel de legitimador ideológico, de manera que el *mélo*, además de construir una estética propuso también una ética, al otorgar valores morales a la vida privada y adaptar el espíritu religioso a las nuevas necesidades republicanas[42].

En el proceso secularizador del siglo XX mexicano podemos presumir para el *mélo* una función similar. Efectivamente la sociedad se reconstruía lentamente de la crisis revolucionaria de 1910 y se ponía en práctica una política que se quería moderna, y en ese contexto el *mélo* encajó como anillo al dedo: se requerían nuevas formas culturales al tiempo de conservar las ya legitimadas. Entre 1926 y 1929 la llamada Cristiada intentó recuperar los privilegios eclesiásticos. Con su derrota, el equilibrio entre la Iglesia y el Estado requirió siempre de cuidados y concesiones.

No parecían tiempos adecuados para la tragedia, pero sí para el melodrama y pese al discurso laico, los elementos de la tradición se manifestaron en supuestos religiosos, como aquel que hace del perdedor en el mundo el futuro ganador del paraíso, el que considera los enemigos fundamentales del ser humano a los placeres, la ambición, el demonio y la carne, en el triunfo de la virtud y el castigo del vicio, en la diferencia y jerarquía social como si fuera algo natural y obligado. La representación de las mujeres era también tradicional y ambigua, pese a la creciente participación femenina en la sociedad. Implica desconfianza en el placer y encuentra placer en el dolor: se trata del sufrimiento humano, pero no del heroico, sino el que viven las personas en su vida cotidiana y rutinaria. En esta sociedad mencionar el tema del erotismo femenino era delicado, eran aspectos velados que no debían ni verse ni escucharse y se presentaban tan sólo oblicuamente, como si fueran

---

[42] PETER BROOKS, *The melodramatic imagination. Balzac, Henry James, melodrama and the mode of excess*, Yale University Press, New Haven-London, 1976.

historias de amor sublime. Confluyen entonces, en este contexto, viejas y añejas ideas de corte religioso con necesidades de modernización económica y social.

El melodrama procuró siempre la exaltación emocional y convocó a las lágrimas. Norbert Elias[43] ha planteado que la modernidad conlleva un creciente control del cuerpo y sus manifestaciones, un nuevo pudor en el que se disimulan cierto actos, como el de llorar en público. Estas normas se imitaban en la sociedad mexicana, pero el *mélo* influyó de manera notable en los gustos populares y dichas normas penetraron toda la sociedad. El término "melodramático" pasó de ser un sustantivo a convertirse en un adjetivo calificativo, dando cuenta de algo excesivo, vulgar, extravagante y concitó, sobre todo en los grupos de intelectuales, grandes críticas, burlas y risotadas, pero el género siguió marchando por las novelas leídas y escuchadas en el radio, siguió llenando con su aroma, o con su tufo, como se quiera, la atmósfera cultural del siglo XX. Era inevitable que lo captaran nuestras autoras, ¿cómo actuaron ante su presencia? Parece claro, a partir de los trabajos que se analizan en este libro, que ellas supieron mirar la vida con otros ojos, por ejemplo, el erotismo en la obra de María Luisa Mendoza del que nos habla Ana Mari Gomís escapa del melodrama y hace evidente un hecho que nos obliga a valorar aún más a nuestras autoras, y a preguntarnos hasta dónde ellas dialogaban con el *mélo*, aunque fuera para contradecirlo.

La situación de las mujeres

En este libro se analiza a nueve escritoras y una revista organizada por mujeres y que difunde la escritura femenina. Son mujeres y el hecho no es banal. El sistema de género, como bien plantea Joan Scott, atraviesa toda cultura y todo aspecto de la cultura y se expresa y construye básicamente en tres dimensiones: la económica, la política y la simbólica[44]. No es un territorio simple en el que se imponen y aceptan modelos y prácticas de vida sin más, sino que se trata de un campo de tensión en el que diversas estructuras campean, resisten y son aceptadas o modificadas de acuerdo con las posibilidades y circunstancias de los seres humanos que las viven. Se trata de una arena de lucha en la que se enfrentan los avances con las inercias. ¿Cómo vivían esta situación nuestras autoras?

Ellas vivían en una sociedad en la que, pese a estos cambios que denotan modernidad, la diferencia social entre hombres y mujeres era muy acentuada y fuertemente jerarquizada. Las inercias marchaban cómodamente, particularmente

---

[43] Norbert Elias, *El proceso de la civilización. Investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas* (1977), Fondo de Cultura Económica, México, 1989.

[44] Joan W. Scott, "El género, una categoría útil para el análisis histórico", en Marta Lamas, *El género y la construcción de la diferencia sexual*, PUEG-UNAM-Miguel Ángel Porrúa, México, 1996.

entre los sectores femeninos y encontraron nichos para actuar, de manera tal que todavía se reconoce el arquetipo del "ángel del hogar" que había pautado la situación femenina en el siglo XIX y que implicaba domesticidad, sumisión y escasa o nula ambición para las mujeres, aunque paulatinamente se observa el modelo de mujer liberada que trabajaba fuera de su casa y respondía a lo que Mary Nash ha llamado el arquetipo de la "nueva mujer moderna", que vestía con soltura y hacía alarde de su libertad[45]. No obstante, la influencia de la religión católica y sus conceptos se hacían notar en todas las áreas.

La resistencia femenina al orden imperante fue manifiesta a lo largo del siglo XX. Los grupos feministas más organizados y beligerantes ya no sólo pidieron dignidad para las mujeres, como en el Porfiriato, sino también igualdad política, económica y legal. La Revolución permitió otra óptica y otorgó otros recursos. En forma importante, las mujeres participaron en la Revolución Mexicana, y esto implicó una toma de conciencia en sus derechos y potenciales[46].

Entre 1915 y 1919 Artemisa Sáenz Royo y Hermila Galindo editaron *La Mujer Moderna. Seminario Ilustrado* que, si bien heredó la importancia dada a la imprenta para difundir las ideas de publicaciones previas como *Violetas del Anáhuac* en los últimos años del porfiriato, expresó un feminismo de otro tipo. Otras revistas emularon después estos intentos pero sin perder la idea de que las mujeres deben conservar siempre la sumisión y la delicadeza de su sexo y realizar con amor los roles que les han sido asignados.

En 1915 se realizó un primer congreso feminista en Tabasco, del que no hay suficiente información. Josefina Vicens tendría 4 años. En 1916 se realizó un congreso feminista en Yucatán convocado por el gobernador Salvador Alvarado y cuyas conclusiones influyeron en la Ley de Relaciones Familiares que se integró a la Constitución de 1917 para suplir el códigos civile de 1870 y 1884, de corte napoleónico los dos. Aunque no prosperaron los grandes pronunciamientos que Hermila Galindo había planteado en las sesiones respecto al derecho al goce sexual de las mujeres, a la protección que merecían y a la demanda por el derecho al sufragio, sí se superó, al menos teóricamente, la legitimización de la inferioridad legal femenina de los códigos previos.

La Constitución de 1917 y el Código Civil de 1928 establecieron el horizonte legal que vivieron nuestras autoras. Las mujeres adquirieron igualdad legal y derechos y deberes como cualquier ciudadano, salvo el derecho a sufragar y ser votadas, obtuvieron personalidad jurídica para firmar contratos y llevar sus propios

---

[45] MARY NASH, *Mujeres en el mundo. Historia, retos y movimientos*, Alianza, Madrid, 2004, p. 54.

[46] Para el abordaje de este tema véase JULIA TUÑÓN, *Mujeres en México. Recordando una historia* (1998), Conaculta-INAH, México, 2004.

negocios y bienes pero, de ser casadas, todavía era necesario el permiso del marido para trabajar y se les imponía como obligación las tareas domésticas y el cuidado de los hijos. Puede decirse que persistió el discurso jurídico diferenciado para hombres y mujeres aunque se reconoció la capacidad femenina para asumir la patria potestad de los hijos al igual que el padre y la misma autoridad que éste en el hogar, la supresión de la categoría de ilegitimidad para los hijos nacidos fuera de matrimonio, y se obtuvieron derechos para la concubina y la mujer en relación de amasiato. También se facilitó el divorcio por mutuo consentimiento para ambos sexos y éste inauguró su carácter de supresión del vínculo. Es significativo, no obstante, que el adulterio femenino era causa de divorcio sin mayor explicación mientras que el masculino sólo era obligado en caso de que ocurriera en el domicilio conyugal o mediara escándalo o insulto.

Estas leyes dan cuenta de debates y tendencias, y cuando una situación se discute, pero más aún cuando se legisla sobre ella, pasa al terreno de lo concebible. Sin embargo, también sabemos que, como dice el refrán, "del dicho al hecho hay un buen trecho". En el día a día el divorcio era una situación difícil para las mujeres. Debió serlo para Inés Arredondo.

El artículo 123 constitucional dio derechos a la mujer trabajadora y a las que eran madres para atender a sus hijos y se especificó que a trabajo igual corresponde salario igual, pero los problemas eran muchos, y las inquietudes para que las mujeres tuvieran un medio digno de ganarse la vida y para regular su desempeño público fue tema primordial de los congresos feministas de los años veinte y treinta. El hecho de discutir es importante: establece un marco de posibilidades que permite imaginar los cambios, concebir las cosas de otro modo. Por eso el hecho de nombrar ha sido (y es) tan subversivo.

Los veinte fueron años de luchas, tensiones y ensayos para las mujeres, a menudo con signos ideológicos contrarios. En 1922 en el movimiento inquilinario en Veracruz, las prostitutas tuvieron un papel importante. Entre 1926-1929 la Cristiada, en la que bajo el grito de "¡Viva Cristo Rey!" el clero trató de recuperar privilegios; las mujeres llevaron un papel básico[47].

En cuanto a la lucha específica de las mujeres fueron años substanciosos[48]. En 1922 el Consejo Feminista Mexicano demandó derechos políticos y mejor situación para las trabajadoras. Elena Torres asistió a la Primera Conferencia Panamericana de Mujeres en Baltimore y su grupo pasó a formar parte de la liga Panamericana para la Elevación de la Mujer. En 1923 al Congreso Feminista Panamericano para la Elevación de la Mujer asistieron representantes de todo

---

[47] Véase AGUSTÍN VACA, *Los silencios de la historia. Las cristeras*, El Colegio de Jalisco, México, 1998.

[48] Véase TUÑÓN, *op. cit.*

el país. También en esos años, en Yucatán, bajo la administración de Álvaro Carrillo Puerto circularon ideas en este sentido, asociadas a la lucha contra la prostitución, la drogadicción y el alcoholismo y a favor de la alfabetización, la higiene y el control natal: las ideas eugenésicas se mezclaron con las de justicia social. En 1925 el Congreso de Mujeres de la Raza, organizado por la Liga de Mujeres Ibéricas e Hispanoamericanas convocó a numerosas luchadoras. En 1931, 1933 y 1934 hubo tres congresos de obreras y campesinas, y en 1934 dos que trataron el tema de la prostitución. Al nombrarse los problemas se podían pensar, podían concebirse los cambios. En este ambiente nacieron y crecieron nuestras autoras.

En la ciudad de México la vida intelectual tuvo una densidad estimulante y las mujeres un papel importante, fuera como musas, como mecenas o como protagonistas de todas las artes. Figuras importantes fueron Antonieta Rivas Mercado, Guadalupe Marín, Nahui Ollin, Frida Kahlo, María Izquierdo, entre otras. Ellas ya eran figuras, si no míticas sí emblemáticas cuando nuestras autoras –quizá– buscaban modelos femeninos para identificarse.

Sin embargo, eran también tiempos en los que, como suele suceder después de las revoluciones en que las mujeres ganan espacios, muchas formas tradicionales recuperaron fuerza ante el temor de que ellas perdieran su feminidad, entendida como docilidad y sumisión, y los varones vieran menguados sus privilegios. En 1922 el periódico *Excélsior* promovió la celebración del Día de la Madre, que se convirtió en un estímulo para los comerciantes y se apoyó en los ideales de la abnegación y la paciencia femeninas. En 1932 Narciso Bassols, como titular de la SEP y ante un informe de la Sociedad Eugenésica mexicana que dio cuenta de la abundancia de embarazos de adolescentes, pretendió implantar en los planes de estudio información acerca de la sexualidad, pero la Unión Nacional de Padres de Familia presionó de tal manera contra lo que consideró un atentado al pudor de las jóvenes mexicanas que Bassols tuvo que presentar su renuncia en 1934. También este fue el ambiente que respiraron nuestras autoras.

La organización de mujeres más importante de los años treinta fue el FUPDM (Frente Único pro Derechos de la Mujer), que muy de acuerdo con los usos de esos años se organizó como frente amplio y aglutinó a mujeres de diferentes sectores sociales e ideologías políticas, hasta sumar aproximadamente 50 000 que lucharon por reivindicaciones políticas, entre las que la demanda por el derecho al sufragio tuvo un papel vinculador preciso desde 1937 y logró conjuntar en una misma lucha a penerristas y comunistas, católicas y sindicalistas. La modificación a los artículos 34 y 35 de la Constitución que establecía el tema fue aprobada por la Cámara de Diputados y la de Senadores y tan sólo faltaba que la noticia se incluyera en el *Diario Oficial*, pero el gobierno dio marcha atrás, probablemente ante el temor de que este derecho incidiera en un triunfo de la derecha en los delicados

tiempos previos a la Segunda Guerra Mundial. El FUPDM pasó a formar parte del Comité Coordinador de Mujer para la Defensa de la Patria durante el conflicto bélico y después en el Bloque Nacional de Mujeres, cada vez más dependiente de la política oficial[49].

Fueron años de debates en torno al feminismo. En este ambiente de luchas, esperanzas, fracasos y avances, nacieron y crecieron las escritoras que aquí atendemos. Ciertamente la mayor parte de ellas no participaron en estas fatigas, probablemente poco supieron de esos afanes, pero a no dudar se beneficiaron de ellos. Cuando llegaron a la juventud los movimientos feministas dormitaban, pero las ideas que habían propuesto y habían circulado en las discusiones formaban ya parte de las posibilidades sociales.

CRECIMIENTO Y ESTABILIDAD

Nuestras niñas llegaron a la adolescencia y a la madurez en el lapso entre 1940 y 1970, en que la Revolución se consolidó, en particular en el conocido como "milagro mexicano" (1954-1968). ¿Son más importantes los ambientes de la infancia o los de la vida adulta? No hay respuestas generales y depende de cada persona; parece claro que se trata de influencias diferentes, pero es claro que los años formativos logran eso: formar. Georgina García Gutiérrez marca en su análisis sobre Amparo Dávila la pervivencia de sus años de infancia en Pinos, Zacatecas y la manera en que esto incide en su temática literaria.

Este período se distingue por el crecimiento, la modernización y la estabilidad política. Si éstas eran también características del período previo, ahora llegan a su apogeo. Durante la Segunda Guerra Mundial la política de substitución de importaciones representó un estímulo fundamental, porque se exportó el 27% de las manufacturas, y entraron más divisas y el crecimiento anual del producto interno bruto (PIB) fue de 6%, superior a la tasa de crecimiento demográfico[50]. Esto favoreció el desarrollo nacional y el crecimiento de una clase media que pudo incrementar su nivel cultural y convertirse en consumidor de libros y revistas, aunque esta apreciación pueda parecer muy optimista. Son los años en que se edita *Rueca*. Sin embargo, en 1947 se inició el decremento de las exportaciones y el aumento de las importaciones con la subsecuente disminución de divisas. Las remesas del Banco de México bajaron para crear una industria de bienes

---

[49] Véase ESPERANZA TUÑÓN, *Mujeres que se organizan. El Frente Único Pro derechos de la Mujer, 1935-1938*, UNAM-Miguel Ángel Porrúa, México, 1992.

[50] FERNANDO CARMONA *et al.*, *El milagro mexicano*, Nuestro Tiempo, México, 1977, p. 22.

duraderos y de capital, se pidieron préstamos al extranjero y el proceso de endeudamiento subió como la espuma[51].

El período que corresponde a los sexenios de Manuel Ávila Camacho (1940-1946) y de Miguel Alemán (1946-1952) se caracterizó por un proyecto de desarrollo nacional con base en la industrialización, aunque todavía en l950 el campo fuera la fuente de vida para la mayoría de los mexicanos. En 1930 dos terceras partes de la población económicamente activa (PEA) nacional se dedicaba a actividades primarias. Sólo después de 1954, ya en la presidencia de Adolfo Ruiz Cortines (1952-1958), se puede hablar de una consolidación del modelo industrial.

Si la política cardenista había propiciado la educación socialista, la reforma agraria y nacionalizado el petróleo y los ferrocarriles, Ávila Camacho asumió otro proyecto político e ideológico: conocido como "El Presidente Caballero", desde el momento mismo de tomar posesión Ávila Camacho se deslindó de los comunistas que aparecían como el símbolo de las medidas de izquierda del gobierno anterior y se declaró católico. Bajo el lema de la Unidad Nacional minimizó o eliminó a los disidentes y con el compromiso a favor del quietismo político, en particular con el pretexto de apoyar a los aliados en la Segunda Guerra Mundial, encontró el territorio adecuado para la defensa a ultranza de sus posturas políticas. No encontró demasiada resistencia, pues el Partido Comunista, fundado en 1919, giraba en la órbita soviética, particularmente después del asesinato de León Trotsky en 1940, y era crecientemente marginado de la política mexicana, cuando además pospuso los derechos sindicales obreros a favor de la Unidad Nacional y pidió a los agremiados renunciar al derecho de huelga. La lucha de la izquierda por mejorar las condiciones sociales entró así en un período sordo y de obscuridad. No se vislumbraban caminos alternativos a los que ofrecía el Estado para incidir en la vida social.

Durante la presidencia de Miguel Alemán la modificación del rumbo a favor de la justicia social enarbolada por la Revolución Mexicana fue todavía más evidente y la idea rectora fue la de crear riqueza, no de distribuirla, con lo que se dio un crecimiento espectacular de la economía pero una inercia respecto a las medidas sociales, pues los beneficios obtenidos quedaron en muy pocas manos.

En 1946 el PRM pasó a convertirse en PRI (Partido Revolucionario Institucional), siglas que encierran en sí mismas una contradicción básica, pues una revolución no puede institucionalizarse sin perder su carácter, pero estas siglas caracterizan muy bien lo que sucedía en el terreno político.

En los años cuarenta el desarrollismo, doctrina del salto cualitativo del sistema, propició una indistinción entre el funcionario y el empresario y, al decir de Carlos

---

[51] LORENZO MEYER, art. cit., p. 268.

Monsiváis, el modelo del *self made man* pasó a ser el *junior executive*[52]. La influencia norteamericana se aprecia en todos los terrenos y el "nacionalismo revolucionario", que se había considerado integrador de la nación, dio paso a un "nacionalismo sentimental" típico de un país que ya no era tradicional, pero todavía no era moderno, que rechaza el folklore en aras del cosmopolitismo y tiene la obsesión de la estabilidad política[53].

Se realizaron inversiones bancarias y se construyeron presas y carreteras al por mayor, pero para realizar estas obras se incrementó la dependencia hacia los países del primer mundo[54]. Se giraba en un vértigo hacia la modernización y el *glamour* y esto conllevaba, como hace notar Carlos Monsiváis, "un punto central: el canje... de la épica revolucionaria a la épica capitalista"[55], que implica valorar a los grupos económicamente pudientes sin preguntar demasiado por el origen de las riquezas súbitas y tratar de mostrar la pertenencia a los nuevos sectores capitalistas. No en balde exclama este autor: "¡Qué cursis eran todos en los cuarentas! O más bien, qué cursis eran aquellos con dinero suficiente como para comprar por toneladas el buen gusto"[56].

Los cuarenta fueron años de transición: del militarismo al civilismo, de una economía agraria a una industrial y, como consecuencia, el crecimiento de las ciudades y de las clases medias. Además se apunta con precisión la sociedad de masas y todo ello incide en el proceso de tránsito a la tan ansiada modernidad. Dice Fernando Benítez:

> El cine desplaza al teatro, la estufa de gas al brasero de carbón. El radio se hace indispensable, los discos proscriben al piano y a la pianola. La clase media adquiere la costumbre de tomar un baño diario y leer los periódicos. Con la llegada de los refugiados españoles proliferan las librerías, los cafés y los restaurantes. Las peñas de escritores y artistas se incorporan a los hábitos urbanos. La ciudad parece vivir una época de transición, de respiro[57].

En 1944 se inauguró el nuevo horario corrido para el comercio de la ciudad de México, de las 9 a 17 horas, sin cerrar para las comidas: "¡Se acabó la siesta!": "México vive... otra vida, y su sangre mecánica, sangre de hombres y de máquinas

---

[52] CARLOS MONSIVÁIS, "Sociedad y cultura", en *Entre la guerra y la estabilidad política. El México de los cuarenta*, coord. Rafael Loyola, Conaculta-Grijalbo, México, 1986, p. 263.

[53] *Ibid.*, p. 266.

[54] MEYER, art. cit., p. 268.

[55] MONSIVÁIS, art. cit., p. 272.

[56] *Ibid.*, p. 278.

[57] *Op. cit.*, p. 144.

late al ritmo de la guerra"[58]. En *El desfile del amor* Sergio Pitol caracteriza el espíritu cosmopolita de México en 1942:

> En 1942 encuentro elementos apasionantes... la declaración de Guerra al Eje, el papel de México en la esfera internacional, el cosmopolitismo súbito de la capital, la reconciliación nacional de todos los sectores. Vuelve Calles. Se decreta una amnistía para los delahuertistas. Regresan los porfirianos de París. Llega, además, un aluvión de exiliados europeos que representan todas las tendencias, desde los trotskistas... a los comunistas alemanes, Karol de Rumanía y su pequeña corte, financieros judíos de Holanda y Dinamarca, revolucionarios y aventureros de mil partes... Por otra parte las seguridades ofrecidas al capital conformaron ya el nuevo modelo económico del país[59].

Los nuevos aires se advierten en el trabajo de Aline Pettersson, analizado por Laura Cázares, en el que se observan personajes europeos y que hablan idiomas diferentes que influían en la vida de la autora. Es también el caso de Julieta Campos, llegada de París en 1955 y originaria de Cuba, que en este libro analiza Danubio Torres Fierro. La presencia de las minorías judías, a las que pertenece Esther Seligson, se había incrementado entre los años veinte y treinta, aunque los datos demográficos son muy confusos[60] y la presencia del exilio español que llegaba desde 1939 se hacía notar, particularmente en los terrenos de las editoriales y las publicaciones periódicas; y Ernestina de Champorcín, como hace notar Elena Urrutia, fue parte de la revista *Rueca*. En esta publicación, como en la preparación de todas las autoras estudiadas, se observa una información literaria actualizada: parecen al tanto de lo que se publica y se discute en el resto del mundo occidental.

También las librerías cambiaron: la Librería de Cristal en la Alameda inauguró un nuevo concepto, al ofrecer un acervo abierto, sin mostrador, una cafetería y auspiciar eventos culturales. Otras librerías como la Madero, Porrúa, Robredo, Herrero, Zaplana, todas en el centro, probablemente tuvieron a nuestras autoras como clientes.

Las mujeres se incorporaron crecientemente al trabajo productivo. La PEA femenina en 1940 era de 7.3%, en 1950 forman el 13.6%, en 1960 el 17.9%. Para 1990 son el 32%. En 1940 el 72% eran sirvientas y en los anuncios de ocasión vemos su inserción como empleadas o trabajadoras por su cuenta. El consenso es que "cuando una mujer trabaja es porque su vida esconde hondos momentos

---

[58] *Excélsior*, México, D.F., 2 junio 1944, 2ª Secc., p. 1.

[59] SERGIO PITOL, *El desfile del amor*, Anagrama, México, 1984, p. 111.

[60] Véase GUADALUPE ZÁRATE MIGUEL, *México y la diáspora judía*, DIH-INAH, México, 1984.

dramáticos, porque ha llegado a la imperiosa necesidad de procurarse por sí misma la ayuda que otros le han negado..."[61].

También las mujeres estudiaron en mayor número y en grados superiores, y adquirieron derechos políticos y sociales. La UNAM parecía una institución abierta y en pleno crecimiento: el 21 de junio 1944 publica esta convocatoria: "todos aquellos que deseen formar parte de su grupo de profesores de carrera pueden presentar desde esta fecha sus solicitudes a esta Universidad"[62].

Sin embargo, la situación femenina no se modificó substancialmente para la mayor parte de las mujeres. La lucha feminista decayó, pero el derecho al sufragio se obtuvo en 1947 para los comicios municipales y en 1953 para los nacionales. Vicens tendría 42 años, Seligson 12. El Estado lo otorgó cuando ya muchas naciones lo habían hecho y era necesario que en México se mostraran signos de modernidad.

Los aparatos domésticos fueron la metáfora de una situación que aliviaba la labor de las amas de casa, pero no les ayudaba a salir de la subalternidad ni les ofrecía un modelo para aprender a competir y a ser tenaces. Sublimadas en los medios y en los mitos como *La Mujer*, ente abstracto y sublime, las mujeres de carne y hueso se acogían al mundo romántico del amor como el único medio en que se redimían de la brega cotidiana, y el tema de los sentimientos era frecuente en canciones, películas y novelas. El melodrama mantuvo sus fueros.

Fueron años de contraste entre las costumbres añejas y los nuevos usos y modales, porque las mentalidades tienen ritmos morosos y a menudo están desfasadas de las ideologías que querrían ser dominantes. Se insistía en ofrecer una imagen de modernidad pero la pistola era todavía de uso común. Como dice el refrán, "explicación no pedida, acusación manifiesta". Durante el alemanismo se ostentó un tono cosmopolita y se alardeó de la vida nocturna: eran famosos el cabaret *Ciro's*, el *Variety Club*, el *Waikiki*. Pervivían los espectáculos tradicionales como los toros, la lucha libre y el box, pero se incrementó el gusto por el beisbol y el futbol. La gente escuchaba en el radio la voz de Agustín Lara, Elvira Ríos, María Luisa Landín, a los tríos y a Pedro Vargas, Lucha Reyes, *Cri Cri*. Cantaban boleros, rancheras y danzones pero también en el sexenio de Alemán los ritmos tropicales inundaron las fiestas con alegría: "cara de foca" (Dámaso Pérez Prado) introdujo el mambo con un gran éxito. Los boleros llenaban con sus sonidos la vida cotidiana y eran dulces, románticos, cifrados en la estética y la ética del melodrama, que se mantenía vigente en las películas mexicanas, las radionovelas y muchos conceptos que regían la vida. Los criterios de la belleza femeninos encontraron en la actriz de cine María Félix un emblema preciso:

---

[61] *La Pantalla*, México, vol. 3, núm. 6, 5 de abril 1943.
[62] *Excélsior*, México, D.F., 2 junio 1944, 2ª Secc.

> María Félix, la de la melena leonina, los pies grandes, las pestañas interminables ha convertido la capital en una serie de Marías Félix por doquier. Muchas muchachas... han soltado su melena en toda su abundancia... y van por la calle con aires de reina[63].

El mundo del arte cobró el tono de un espectáculo y giró alrededor de algunas figuras canónicas como el muralista Diego Rivera y Frida Kahlo, que aparecían ahora a medio camino entre las ideas revolucionaria y el *glamour* de los astros y las estrellas del cine en su edad dorada. En pintura, los retratos al desnudo provocaron grandes escándalos, como el que Diego Rivera hizo a Pita Amor y en ese mismo afán moralino se le pusieron calzones a la estatua de *Diana Cazadora* que adornaba una fuente en Paseo de la Reforma, para que no ofendiera con su desnudez el pudor de los capitalinos. La modernidad encontraba a cada paso el freno de las "buenas" y añejas costumbres.

En el sexenio de 1952-1958, siendo presidente Adolfo Ruiz Cortines, el agotamiento del nacionalismo y la difusión de la cultura literaria y pictórica internacional, el desdén por las preocupaciones políticas como garantía de prestigio social y por los mitos de la Revolución Mexicana como medio para el progreso, generalizaron la idea de que "Es tiempo de probar la otra técnica: no ser únicos sino iguales, no distinguirse sino asimilarse... Lo «mexicano» [es] la entidad indefinible, deja de ser el árbol totémico y muchos prescinden de lo «sui géneris» para ir armando su idea de lo que significa ser «un contemporáneo de los demás hombres»"[64].

En los años cincuenta, la discusión por la esencia de "lo mexicano" está aún muy presente, pero transcurre por otros territorios. Si en 1934 Samuel Ramos publicó *El perfil del hombre y la cultura en México* y se difundió la idea del complejo de inferioridad de los mexicanos y la explicación psicoanalítica aplicada a la nación, en 1949 Octavio Paz con *El laberinto de la soledad* abordó las preguntas desde otra atalaya, más literaria y cultural, y en los años cincuenta el grupo *Hyperion*, con Leopoldo Zea y José Gaos, a la cabeza, se preguntaron por una filosofía de lo mexicano que obligó a replantearse los temas tradicionales de un esencialismo nacional y del peso de la Revolución Mexicana. Este debate produjo la ambición de internacionalizar más que de nacionalizar la cultura. La generación llamada de Medio Siglo era muy crítica respecto a la Revolución. Luisa Josefina Hernández, según nos cuenta Negrín, participaba de esta actitud.

---

[63] "Mujeres sensacionales", en *Cinema Reporter*, México, D.F., núm. 500, 14 de febrero de 1948, p. 32.

[64] MONSIVÁIS, art. cit., pp. 415-416.

Las clases medias no querían verse a sí mismas como parte del folklore, cuando las influencias estadounidenses penetraban cada vez más en todas las áreas de la vida. Estados Unidos era más poderoso que nunca después de la Segunda Guerra Mundial. El nacionalismo cultural era cada vez más un "...premio de consolación. No existimos internacionalmente pero nos dedicamos muchos homenajes"[65]. Se mantenían los rasgos racistas, clasistas, sexistas que parecían (¿parecen?) casi una impronta de la sociedad mexicana y no se imitaba el estilo desenfadado ni los aires democratizadores de los vecinos del Norte, sino otro tipo de cuestiones. Cada vez se veían más películas hollywoodenses en el cine y en la televisión, que inició sus transmisiones en 1951 y ofrecía telenovelas, el box y los toros. Pronto se convirtió la televisión en un medio de privilegio para la educación sentimental de los mexicanos.

Sin embargo este *glamour* y bonanza económica que vivían algunos sectores sociales no implicaba automáticamente un cambio en la mentalidad de la mayoría de los mexicanos: la continuidad con la tradición rural implicaba para muchos la vigencia de una serie de valores morales y una forma de concebir el mundo y las relaciones humanas. Ciertamente la desigualdad económica se mantenía acentuada y el crecimiento demográfico incrementaba el número de pobres.

En este período existió un crecimiento notable de editoriales y revistas[66]. Los suplementos dominicales de la prensa diaria otorgaron su espacio a debates y reflexiones. José María Espinasa marca la importancia de este hecho para la vida profesional de Esther Seligson, así como Georgina García Gutiérrez para Amparo Dávila. Desde 1942 *Cuadernos Americanos*, que dirigió Jesús Silva Herzog. El Fondo de Cultura Económica con sus variadas colecciones como *Letras Mexicanas* publicó a los autores que ahora son clásicos. Empresas Editoriales de 1944 a 1970, Editorial Porrúa con su *Colección de Escritores Mexicanos* y *Sepan Cuántos* divulgó los clásicos universales y nacionales, Grijalbo y Ediapsa desde 1949 y ERA en 1960, Joaquín Mortiz en 1962 y Siglo XXI Editores en 1966 otorgaron prensa y demandaron obra, para poder mantener sus imprentas activas. Más tarde llegaron editoriales españolas como Planeta, que enriquecieron aún más el universo de gozo de los lectores.

Entre los suplementos destacó el de *El Nacional* que dirigía Juan Rejano. En *Novedades*, entre 1949 y 1961, se publicó *México en la Cultura*, con Fernando Benítez a la cabeza y que emigró a *Siempre!* con el nombre de *La Cultura en México*. *Diorama de la Cultura* de *Excélsior* tuvo también importancia, *El Gallo Ilustrado* de *El Día*, del que fue jefa de redacción María Luisa Mendoza. Muchas

---

[65] *Ibid.*, p. 416.

[66] Véase PEREIRA, *op. cit.*

revistas circulaban como *Revista Mexicana de Literatura* o *Medio Siglo*, entre otras.

Ciertamente se trata de un fenómeno de la ciudad de México. El centralismo es un límite lamentado de este auge cultural, pero logró centrar un punto de encuentro entre intelectuales que cobijó a muchos grupos, dio prensa a aprendices y consagrados, entre otros, a nuestras escritoras. Georgina García Gutiérrez señala que Amparo Dávila vino a vivir a la ciudad capital en 1954 para dedicarse profesionalmente a la literatura y la mudanza le implicó, incluso, cambiar el género literario: de la poesía pasa al cuento fantástico.

En 1954 las facultades de la UNAM se mudaron a la Ciudad Universitaria y con eso, según Carlos Monsiváis, "Se modifica radicalmente la idea y las prácticas de *lo universitario*"[67] con el rechazo a los estereotipos de la cultura tradicional y la admiración al tótem de la modernidad, representada por el campus: "...se alaban las imágenes dinámicas, influidas por la americanización galopante". El nuevo espacio modificó el escenario: no más calles revueltas en el centro urbano sino espacios abiertos y luminosos y, sobre todo, el incremento de la ya excelente difusión universitaria que se tradujo en revistas, obras de teatro, conferencias, discusiones y conciertos en vivo. Radio Universidad difundía música y también literatura: ahí leyó Pettersson un cuento que escuchó Emmanuel Carballo, según nos cuenta Cázares. El grupo de *Poesía en Voz Alta* participó con un concepto teatral que privilegió la puesta en escena, lo que provocó otra manera de mirar el espectáculo. La Casa del Lago de la UNAM se convirtió en un centro de divulgación de la cultura de vanguardia y de "democratización de la cultura"[68]. El papel de la Universidad Nacional en el crecimiento cultural de estos años fue notable, al grado de que sólo los intentos experimentales del teatro de Alexandro Jodorowsky, con sus *happenings*, y fílmicos del grupo Nuevo Cine se desarrollaron fuera de sus espacios. Se trata de un ámbito en el que la censura era mínima y mayúscula la separación con la cultura considerada oficial. La UNAM ha sido el mayor espacio formativo es este tiempo previo a las industrias culturales y al desbordamiento de la oferta cultural que habría de caracterizar los años que siguen a los setenta. Las escritoras que aquí se analizan encontraron en este ambiente un medio propicio para su desarrollo profesional como Luisa Josefina Hernández, Julieta Campos o Beatriz Espejo, que han sido investigadoras de esta casa de estudios.

LA MADUREZ

---

[67] CARLOS MONSIVÁIS, "Un siglo de difusión cultural", en *Revista de la Universidad de México*, México, mar.-abr. 1997, núms. 554/555, p. 18.

[68] *Ibid*., p. 19.

El México posterior al movimiento de 1968 tuvo un carácter diferente. La vida política nacional siguió dominada por el PRI hasta el 2000, pero este partido modificó cada vez más sus posturas económicas y los postulados de la Revolución Mexicana fueron una lejana y vigorosa referencia. La población superó en 2006 los cien millones de habitantes pero la pobreza se mantuvo vigente para la mayoría de ellos. La sociedad urbana se hizo francamente masiva y depauperada y esto ha influido en la cultura y en su difusión. Nuestras autoras, las que seguían vivas, eran ya unas profesionales de la literatura.

Muchos territorios culturales que se mantenían frenados se abrieron a la experimentación y empezaron a surgir obras novedosas que hacían gala de su vanguardismo. Se experimentó con el vocabulario y la sintaxis. A partir de 1968, fecha emblemática en nuestra sociedad, la cultura oficial se critica por solemne y autocelebratoria, por un carácter decorativo en el que existió la censura y la autocensura: entramos a los terrenos de la llamada contracultura, que cobija manifestaciones de muchos órdenes.

Entre 1970 y nuestros días la difusión cultural se extendió y logró una infraestructura excepcional que destaca en América Latina. El Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA) se creó en 1989, y ha otorgado becas para fomentar la literatura. El Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Conaculta) se creó en 1992 y el Sistema Nacional de Creadores de Arte en 1993. Proliferan los museos, las actividades culturales de toda índole. Hay muchas revistas que circulan por los quioscos y de mano en mano, y han destacado las revistas *Nexos*, *Plural*, *Vuelta*. Desde los años ochenta todos estos estímulos culturales compiten con la *Internet*.

Las industrias culturales se hacen masivas. Hay varias ferias del libro y la ciudad de México deja de ser la única beneficiaria de las actividades culturales. Proliferan las universidades públicas y privadas, la educación superior se masifica y la televisión ostenta y presume merecidamente varios canales culturales de alta calidad. Se otorgan becas y premios. Monsiváis opina que se multiplica la burocracia y las actividades pero se evapora el proyecto: "Hay tanta competencia que es absurdo creer en el carácter indispensable de la tarea"[69]. La competencia se incrementa, pero nuestras autoras ya estaban consagradas.

Para las mujeres, los años setenta fueron promisorios. En 1974 se modificó el artículo cuarto constitucional para establecer la igualdad ante la ley entre hombres y mujeres, porque México habría de ser sede para la Primera Conferencia Internacional de la Mujer impulsada por la ONU en 1975. Convenía adecuar los principios legales a las normas que se imponían en todo el mundo. A partir de

---

[69] *Ibid*., p. 21.

ese momento el marido ya no pudo prohibir a la mujer el trabajo fuera del hogar, y en la mayoría de los estados la manutención y la patria potestad sobre los hijos fue compartida. Además, el Código Civil de 1928 se reformó para apoyar a las mujeres trabajadoras y a las campesinas que aspiraban a tener derechos sobre la tierra. En 1981 México ratificó la convención de la ONU sobre la eliminación de todas las formas discriminatorias contra la mujer aprobadas en 1979. Ya no habrá *grosso modo* inferioridad jurídica pero la ley se soslaya con frecuencia y las mentalidades pesan mucho en costumbres y en hábitos. Hacia el fin de siglo se crearon instancias oficiales de apoyo para las mujeres que culminaron en 2001 con el Instituto Nacional de las Mujeres (Inmujeres).

Estas medidas de apoyo a las mujeres coincidieron con el incremento de la crisis económica manifiesta desde 1982, pues las medidas neoliberales de disminución del gasto público, la desincorporación de las empresas paraestatales, la apertura al comercio exterior, la firma del TLC en 1994 y el fomento de las exportaciones no mejoraron la vida de las mayorías.

En 1975 la media de hijos por mujer era de seis, pero en 1985 se redujo a cuatro y en 1995 a tres, pues desde los años setenta se promovió una política de control natal: en 1976 el 30.2 % de mujeres usaba anticonceptivos, en 1987 lo hizo el 52.5% y en 1995 el 66.5%[70]. Asimismo, la incorporación de las mujeres al trabajo asalariado pasó de ser en 1970 el 17.9% de la PEA global, en 1980 el 27.2% y para 1990 el 32%, sin embargo esto no ha significado una mejoría para gran parte de las mexicanas, que ahora soportan en mayor grado la doble jornada. La mayoría de mujeres que trabaja lo hace en el sector terciario, la industria textil, de vestido, alimenticia y electrónica y cada vez más en el sector informal. También en los sectores agropecuarios su papel se ha incrementado, así como su papel de migrante el vecino país del Norte.

La participación formal en la vida política es todavía baja pero hay mucha influencia en movimientos incluyentes y feministas, que encontraron nuevos cauces en los años setenta y en cuyos afanes se incluyen mujeres de clase media, universitarias y de los sectores de izquierda del país, que discuten problemas como la doble jornada, la subordinación laboral, la salud, la violencia, el aborto y la violación y las imágenes degradantes de la mujer.

Varias de nuestras autoras siguen escribiendo, investigando, enseñando. ¿Han sido estas escritoras una burbuja dentro de la sociedad mexicana o la representan?, ¿pueden abordarse como un grupo o son tan sólo una suma de individuos? Preguntas hay muchas. Contestarlas es una empresa ardua. Parece claro que el ambiente

---

[70] *La mujer mexicana: un balance estadístico al final del siglo XX*, INEGI-UNIFEM, México, 1995.

que les tocó vivir fue propicio para ellas, les permitió desarrollar su potencial, aprovechar su talento y su disciplina. El país tenía hambre de cultura y nuestras escritoras ganas de comerse el mundo.

Marco Literario

PRIMICIAS FEMINISTAS Y AMISTADES LITERARIAS EN MÉXICO DEL SIGLO XX

SARA POOT HERRERA
University of California, Santa Barbara

> No nos unían contratos ni estrategias de promoción sino el resplandor de la amistad.
> José Emilio Pacheco, al hablar de fundación de la Editorial Era.

PRESENTACIÓN

Si bien este libro configura un mapa especial sobre los trazos individuales de nueve escritoras, a los que se añaden los trazos colectivos de una revista –testimonio de época–, no sólo se trata de un nuevo libro sobre escritoras de primera línea y que por alguna razón los estudios críticos van muchos pasos atrás de sus creaciones; tampoco de ver en la revista antecedentes que contribuyen en la comprensión de una literatura femenina que se consolida en los años cincuenta. Se trata de todo esto y de algo más que, con la calidad de los estudios monográficos aquí incluidos y que unifican la publicación, da originalidad a este volumen de principios del siglo XXI.

Quienes aquí escriben son especialistas o de las autoras elegidas, o de la literatura mexicana del siglo XX, y son también profesionales de la literatura y de la crítica literaria. Esto se nota desde las primeras líneas de cada uno de los estudios, la correspondencia de lo que se dice con la manera de decirlo, el suelo firme que permite transitar con pies de plomo a partir de estaciones iniciales del camino hacia un destino, una estación central a donde se llega con el ropaje mínimo e indispensable. De ahí la fluidez de los escritos que dan al conjunto una textura armónica. Esto en cuanto a una especie de tesitura al primer tacto con los materiales y a primera vista de lectura. La autoría digamos mixta da sentido de novedad al conjunto. Elena Urrutia, editora de este volumen, conoce el campo literario mexicano, esto es, el contexto y las diversas manifestaciones del espíritu, las expresiones culturales, la conjunción de la historia con la literatura. En este campo literario, que ahora volvemos a visitar, es notoria la amistad entre las mujeres y los hombres que marcaron juntos huellas en la historia de la intelectualidad mexicana.

Esa amistad caracteriza también a este libro: mujeres que escriben sobre mujeres, hombres que escriben sobre mujeres. En otras épocas anteriores a la de este estudio colectivo, la amistad consolidó cotidianidades y acompañamien-

tos en los actos de la creación y en ellos la participación de las mujeres existió –menor, sí; silenciada también– pero no por sus propios protagonistas (o no sólo por ellos) sino por lo que se fue registrando canónicamente de dicha participación conjunta, sobre todo por mucho de lo dicho antes de los años cincuenta. Esta autoría conjunta es como un retorno a épocas de convivencia, de divergencias incluso, pero no dadas éstas precisamente por la distinción genérica de sus protagonistas, marcada eso sí por quienes se dieron la palabra para opinar, catalogar, etiquetar lo que ellos y ellas hacían, decían, escribían.

Con este libro llegamos a un tiempo en que más que insistir en diferencias entre escritores y escritoras –artistas de la palabra– se trata de señalar coincidencias, y éstas se dieron por la amistad, por ciertas identidades. Sobre todo, se trata más bien de ver esta cultura y esta literatura enfocando la creación femenina acompañada de otras afinidades.

Si bien las firmas de mujeres son más escasas que las de los hombres, a la hora de la verdad la selección pone en la balanza una especie de equidad literaria.

La esquina de la piedra labrada y las letras impresas

Cuando a mediados de 1949 –el 30 de agosto, para ser precisa– la Editorial Cvltvra concluía la impresión de la primera parte de *Literatura mexicana siglo XX 1910-1949* de José Luis Martínez[1], al mismo tiempo daba a conocer una lista de libros que tenía en venta en su esquina comercial de Guatemala y Argentina de la ciudad de México. Treinta años más tarde –1978– la monumental Coyolxauhqui daría señales de vida a unos cuantos metros –tierra adentro– de esta Antigua Librería Robredo de José Porrúa e Hijos. La céntrica esquina de libros se cimentaba en la piedra labrada de otras épocas. Libros localizados arriba de una subterránea escultura localizada en el centro de una ciudad que –letrada sobre todo desde el siglo XVII– hacía su entrada en la segunda mitad del ahora moderno siglo XX, apuntalada también en sus mitos, en su historia, en su cultura, en su literatura. Sor Juana Inés de la Cruz era y sería modelo literario. Ejemplo del siglo de las letras virreinales, sus libros trascenderían todos los siglos; así lo atestiguaba incluso la frecuencia de su nombre en el índice del tomo 2 de *Literatura mexicana siglo XX 1910-1949. Segunda parte. Guías bibliográficas*, que por la misma editorial aparecería en enero de 1950[2]. El doble volumen era el resultado de una lectura sistemática que seguía de cerca la trayectoria de la literatura mexicana durante la primera mitad del siglo XX que, con la Revolución, se había transformado sustancialmente, que se incorporaba también a los

[1] Antigua Librería Robredo, México, 1949.
[2] Antigua Librería Robredo, México, 1950.

movimientos de vanguardia y que, entre otros de sus cambios, incorporaba mayor número de escritoras en su inventario creativo, en sus bibliografías y en los estudios literarios. Menos invisibles de lo que pudiera suponerse –que si se buscan se encuentran, y menos subterráneas que la Coyolxauhqui que finalmente salió a la superficie–, hubo mujeres que con sus publicaciones participaron cualitativamente en la formación de la moderna literatura mexicana del siglo XX.

Al final de la *Primera parte* de los dos volúmenes de José Luis Martínez se publicaba la lista de libros ya anunciada en la que, entre alrededor de ochenta autores y sus respectivos títulos y precios, aparecían diez nombres de escritoras publicadas en aquellas décadas. De Guadalupe Amor se vendía su *Poesía* con un costo de $ 5.00; *Cartucho. Relatos de la lucha en el norte de México* de Nellie Campobello costaba $ 6.00; *Adolescencia* de Adela Formoso de Obregón, $ 2.00; *El jagüey de las ruinas* de Sara García Iglesias, $ 5.00; *Quiero vivir mi vida* de Julia Guzmán, $ 1.50; *La única* y *Un día patrio* de Guadalupe Marín costaban $ 3.50 cada uno; *La poesía de José Juan Tablada* de Amanda Mariscal Ortega, $ 8.00; *La isla* de Judith Martínez Ortega, $ 3.50; *Rosario la de Acuña. Mito romántico* de Carmen Toscano, $ 4.00; *Mediocre* de Margarita Urueta, $ 6.00[3]. Poesía, narrativa y estudios de mujeres –uno a un poeta y el otro a una musa– representaban entre los títulos el 10% de la oferta editorial de aquel momento, al menos de la "Lista de algunas obras" publicada en el volumen recién impreso.

Hasta aquí el dato de autoras y libros "en librería" de la Antigua Robredo de José Porrúa. Ignoro el número de ejemplares de cada título, cuál de sus autoras era más leída o vendía más y quiénes del gran público compraban sus libros. Lo

---

[3] El costo de los libros de escritores no era tan distinto, a excepción de la *Historia del Teatro Principa*l de Manuel Mañón, que costaba $50.00 y de *Calle vieja y calle nueva* de Artemio de Valle Arizpe cuyo precio era de $ 40.00; eran éstos los dos libros más caros de la lista. A excepción también de las *Poesías completas* de Enrique González Martínez, cuyo encuadernado en piel costaba $ 30.00, lo mismo que las *Poesías completas* de Amado Nervo. Arriba de diez pesos estaba la 4ª edición de la *Historia de la literatura mexicana. Desde los orígenes a nuestros días* de Carlos González Peña, que costaba $16.00. La *Poesía: 1924-1945* de Elías Nandino tenía un costo de $15.00, lo mismo que *Capítulos de literatura española* (2 ts.) de Alfonso Reyes. *Virreyes y virreinas de la Nueva España* (2 ts.) de Artemio de Valle Arizpe costaba $14.00. *El águila y la serpiente* de Martín Luis Guzmán, $ 12.00, igual que *El indio* de Gregorio López y Fuentes, las *Obras completas* de Ramón López Velarde, *Los novelistas de la Revolución Mexicana* de Morton F. Rand y *Simpatías y diferencias* (2 ts.) y *Cortesía (1909-1947)* de Alfonso Reyes. $10.50 era el costo de *Cuentos de todos colores* (3 ts.) del Doctor Atl, y $10.00 *Anáhuac. Poema épico*, ed. revisada por su autor Manuel Chávez, *Suave patria* de Ramón López Velarde, *Poesía: Mayo de 1945 a julio de 1948* de Elías Nandino, *Subordinaciones* de Carlos Pellicer, *Ifigenia cruel. Poema dramático* de Alfonso Reyes, *Sonetos* de Jaime Torres Bodet, *Páginas escogidas* de José Vasconcelos y *Al filo del agua* de Agustín Yáñez. El mayor número de libros era de Mariano Azuela, quien tenía 14 libros en venta. *Los de abajo* costaba $6.00, lo mismo que *Cartucho* de Nellie Campobello.

que sí podemos saber es quiénes de ellas aparecen dentro de los estudios literarios de poco antes de mitad de siglo, qué nombres empiezan a repetirse, cuáles se van incorporando a otros estudios de época, o incluso sustrayendo.

Una manera de abordar un contexto literario es acercarnos a los libros para considerarlos en sí mismos –del acto de la creación al de su recepción– y verlos en relación con otros anteriores, contemporáneos e incluso posteriores a ellos. Los libros –y los títulos serán una constante en este trabajo– representan un capital económico para quienes se involucran en ellos desde el proceso de su gestación hasta su consumo, pasando por su edición y circulación. Pertinente y útil es esta propuesta que me permite hablar de campo literario según Bourdieu[4]. El autor o autora ocupa un lugar específico en el capital social que, con el económico, trasciende a un plano representativo, simbólico digamos. Veamos pues las relaciones entre los libros, los escritores –las escritoras en este caso– y la visión que se tiene de ellas.

Ya Carlos González Peña en su conclusión –"Nuestros días"– de la segunda edición de 1940 de su *Historia de la Literatura Mexicana. Desde los orígenes hasta nuestros días*[5], de la también editorial Cvltvra, se ponía al corriente de las publicaciones de algunas mujeres:

> Entre novelistas y cuentistas que asimismo se hallan ahora en plena producción, mencionemos, para concluir, a Dolores Bolio, escritora yucateca originaria de Mérida, quien habiéndose iniciado y persistido en la lírica (*De intimidad*, 1917; *A su oído*, 1918; *Yerbas de olor*, 1924), en el género romancesco es autora de varios libros: *Aroma tropical* (cuentos, 1917), y las novelas *Una hoja del pasado* (1919), *En silencio* (1936), *Un solo amor* (1937), impregnados todos ellos de honda

---

[4] PIERRE BOURDIEU, *Las reglas del arte: génesis y estructura del campo literario*, Anagrama, Barcelona, 1995.

[5] Editoriales Cvltvra y Polis, México, 1940 (la 1ª ed. es de 1929). Antes había citado a la española mexicana doña Isabel Prieto de Landázuri quien –dice González Peña– cierra el ciclo de los primeros románticos mexicanos (pp. 173-175); se refiere también como traductora de *Marion Delorme* de Victor Hugo y como dramaturga (p. 184). Entre quienes González Peña considera como poetas menores del romanticismo, cita a Josefa Murillo (1860-1898), "sensitiva veracruzana que hizo resonar su lira a orillas del Papaloapan"; a Laura Méndez de Cuenca (1853-1928), "fogosa musa inspiradora y poetisa ella misma de amable estro"; a Esther Tapia de Castellanos, "cuya producción copiosa no responde siempre al atildamiento de la forma"; y a Isabel Pesado, "tan inclinada a la queja doliente" (p. 222). También había ofrecido información sobre María Enriqueta Camarillo de Pereyra, autora de *Rumores de mi huerto* (1908), *Rincones románticos* (1922) y *Álbum sentimental* (1926). Además de estos títulos, menciona los de sus novelas *Mirlitón*, *Jirón de mundo*, *El secreto* y de sus libros de cuentos *Sorpresas de la vida*, *Entre el polvo de un castillo*, *El misterio de su muerte*, *Lo irremediable*, *El arca de colores* (pp. 240 y 256 de la 2ª ed.). De María Enriqueta dice: "su obra novelesca es bella y copiosa... pero casi toda ha sido escrita en el extranjero, y salvo el sentimiento personal que la inspira, no tiene sabor ni colores mexicanos" (pp. 240 y 256).

> feminidad... a Rosa de Castaño, cuya mejor novela es *Rancho estradeño*; y, en fin, a Leonor Llach, por su libro de cuentos *Gente conocida* (1933) (pp. 298-299)[6].

La llamada "feminidad", adjetivada de varios modos, será recurrente en los puntos de vista de los críticos. En lo que llama "más reciente cosecha lírica", González Peña menciona (pp. 304-305) a Esperanza Zambrano (*Los ritmos secretos*, 1931; *Las canciones del amor perfecto*, 1938) y a Caridad Bravo Adams (*Reverberación* y *Trópico*). Páginas después, se dedica un largo párrafo a un grupo de dramaturgas anteriores a 1940:

> Como en ninguna otra época ha intervenido la mujer en el teatro: Teresa Farías de Issasi es autora de *Cerebro y corazón*, *Como las aves*, *Religión de amor*, *Fuerza creadora*, *Páginas de la vida*, dramas y comedias todas estas obras; así como de una novela: *Nupcial*, y de un ensayo filosófico: *Ante el gran enigma* (1938). Eugenia Torres... estrenó, entre otras comedias: *Vencida*, *La hermana*, *El muñeco roto*, *En torno de la quimera*, *Honra de clases*, *Lo imprevisto*. Catalina D'Erzell [Silao, Guanajuato], de quien se ha publicado una novela: *La inmaculada*, un volumen de cuentos: *Apasionadamente*, y otro de versos: *Él* (1938), ha abordado particularmente los problemas morales y sociales de su sexo en numerosas comedias: *Cumbres de nieve* (1923), *Chanito* (1923), *Esos hombres* (1924), *El pecado de las mujeres* (1925), *El rebozo azul* (1925), *La sin honor* (1926), *La razón de la culpa* (1928), *Los hijos de la otra* (1930), *Lo que sólo el hombre puede sufri*r (1936), *Maternidad* (1937); siendo de notar que estas dos últimas obras han sobrepasado al centenar de representaciones. Fina sensibilidad para la creación dramática caracteriza a Amalia de Castillo Ledón [Santander Jiménez, Tamaulipas]. Su comedia *Cuando las hojas caen* (1929) es, sin duda, de lo más hermoso y bien acabado, por composición y asunto, que haya aparecido en la escena nacional de esta época; *Cubos de noria* (1934), su segunda obra del mismo género, constituye original estudio del ambiente y costumbres de cierta clase de la sociedad mexicana en los actuales tiempos. Por último, María Luisa Ocampo [Chilpancingo, Guerrero], cuya primer comedia: *Cosas de la vida* (1923) le fue muy celebrada, ha acrecentado su producción teatral hasta el presente con numerosas comedias: *La hoguera* (1924), *La jauría* (1925), *Sin alas* (en colaboración con Ricardo Parada León, 1925), *Sed en el desierto* (1927), *El corrido de Juan Saavedra*, *Más allá de los hombres* (1929), *Castillos en el aire*, *La casa en ruinas* (1936), *Una vida de mujer* (1938) (pp. 308-309).

Ya para concluir, González Peña cita a Alba Herrera y Ogazón, quien en 1931 publicó *Historia de la música* (p. 312). A su manera –aunque en minoría visible

---

[6] Sobre escritoras del siglo decimonónico (o nacidas en el XIX), véase *Las voces olvidadas. Antología crítica de narradoras nacidas en el siglo XIX*, eds. Ana Rosa Domenella y Nora Pasternac, El Colegio de México, México, 1991; en este volumen, "Dolores Bolio, figura literaria de vuelta de siglo", pp. 227-246 (en este artículo aparece el título *A tu oído* [no *A su oído*] publicado en La Habana en 1917 [no en 1918], y como año de publicación de *Una hoja al pasado* 1920 [no 1919]).

frente a las hordas masculinas– hubo mujeres en la primera parte del siglo XX que participaron en varios escenarios de la cultura mexicana. Un ejemplo es precisamente la dramaturgia femenina, sólida ya desde antes de los años cuarenta.

En lo que José Luis Martínez titula "Escritores independientes" de su *Literatura mexicana siglo XX 1910-1949* habla también de la renovación del teatro. Allí se menciona a Margarita Urueta, "también novelista" (p. 68; la novela Mediocre de 1947 era parte de la lista de libros de Robredo). Además de Margarita Urueta, José Luis Martínez proporciona una breve lista de dramaturgas, "algunas veces con éxito y siempre con entusiasmo" (*id.*): Catalina D'Erzell, "que ha escrito además poemas y novelas" (*id.*), Amalia Castillo de Ledón, María Luisa Ocampo, Magdalena Mondragón, Teresa Farías de Issasi y Concepción Sada.

En este contexto "dramático", dice Carmen Leñero Franco: "Aunque no lo parezca, las mujeres han estado siempre presentes en la historia de México", y coincidimos plenamente con su opinión[7]. Dice también Leñero: "la historia la han escrito los hombres y pocos de ellos han resaltado la participación femenina"; yo agregaría que entre lo que se ha escrito hay opiniones "dignas" de ser compiladas para observar, por ejemplo, el estado del juicio crítico masculino respecto a la función de la mujer en el proceso cultural mexicano de la primera mitad del siglo XX. Sin embargo, aquí ha sido importante observar dicha función en paralelo o en grata compañía con la creación del "hermano el hombre" y de atisbar el campo literario, sobre todo el de la primera mitad del siglo XX, precisamente desde tal función digamos femenina.

En las historias de la literatura de los años cuarenta y cincuenta citadas y en esta nota del 2000 convergen los mismos nombres del primer grupo de mujeres dramaturgas del siglo XX. Carmen Leñero se refiere al proyecto la Comedia Mexicana (1923-1937) en el que participaron, entre otras escritoras, Teresa Farías de Isassi, María Luisa Ross, Amalia Castillo Ledón, María Luisa Ocampo, Concepción Sada, Julia Guzmán y Magdalena Mondragón. Ejemplifica con lo que hicieron algunas de ellas. Fue sobresaliente el compromiso de Amalia Castillo Ledón respecto al contenido de sus obras representativas de la emancipación de la mujer, en cuanto a la promoción de una dramaturgia nacional –temas y temporadas teatrales– y en cuanto a su trabajo encaminado al logro del voto femenino. En 1936 Concepción Sada y María Luisa Ocampo estrenaron sendas obras en Bellas Artes; Sada impulsó el teatro infantil, fundó la Escuela de Arte Teatral y promovió el teatro en las escuelas, y Ocampo –resuelta como

---

[7] Véase el artículo de CARMEN LEÑERO FRANCO, "Dramaturgas mexicanas del siglo XX". *La Jornada Semanal* (19 de noviembre de 2000).

los personajes femeninos de su obra– invirtió lo que recibió del premio Ignacio Manuel Altamirano a una de sus novelas en costear una temporada de teatro de la Comedia Mexicana que ellas promovían y escenificó varias de sus obras, como antes lo había hecho con *El corrido de Juan Saavedra*. Muchas de estas acciones se hacían conjuntamente con los compañeros artistas; esta puesta escénica, por ejemplo, se hizo con la escenografía de Diego Rivera.

No por tradicional México daba la espalda a los cambios de época, y figuras consagradas o a punto de consagrarse proponían renovaciones en sus técnicas. Rodolfo Usigli y Salvador Novo daban la venia y el ejemplo, y cerca de ellos estuvieron, entre otras dramaturgas, Margarita Urueta y Luisa Josefina Hernández. Es sobre todo Luisa Josefina quien como primera actriz en el manejo de diversos géneros literarios atravesará la escenografía de la década de los años cincuenta en México.

El libro de José Luis Martínez, que había sido un compendio de las letras mexicanas de 1910 a 1949 y recopilación de notas y reseñas propias publicadas a lo largo de la década de los años cuarenta, abre un pórtico real y virtual para, a partir de su marco y desde un ángulo de interés nuestro por la autoría de mujeres, ir trazando esbozos de un mapa que subraye nombres de escritoras y sugiera así una geografía literaria que vaya dando pie a una historia literaria sin exclusión, hecha desde la autoría de mujeres[8].

Hay nombres de escritoras en esta *Literatura* de 1949 y en sus *Guías bibliográficas* del segundo volumen de 1950 que en la realidad literaria bordan y bordean un contexto de distintos prismas para las letras que se perfilan en la mitad del siglo. Los nombres se van multiplicando, eligiéndose mutuamente –un grupo, una promoción, una generación–, se van organizando alrededor de tareas comunes –un proyecto teatral, una revista, por ejemplo. Se conforma así un tejido de citas, de relaciones y preferencias, de alianzas, complicidades y amistades. De esa digamos "contextualidad" y "textualidad" nos interesa la presencia femenina como marco de referencia, y la pluma femenina que participa en el corte realista o fantástico de la narrativa, que propone el as y el envés de la palabra poética, que inventa parlamentos para el escenario, que incursiona en otros discursos –el cinematográfico por ejemplo–, que investiga en archivos, en la universidad, que lee otras creaciones, que reflexiona sobre ellas.

---

[8] Antecedían a este libro la ya citada *Historia de la literatura mexicana. Desde los orígenes a nuestros días* de Carlos González Peña y *Los novelistas de la Revolución Mexicana* de Morton F. Rand (publicados respectivamente en 1940 y 1949 por la misma casa editorial –Cvltvra). Como indican los propios títulos, uno era de carácter general y cubría varios siglos mientras el otro que era del siglo XX sólo enfocaba la novelística de la Revolución.

Considerando la propia creación literaria de algunas mujeres que escriben y publican antes de 1950, los dos volúmenes de la *Literatura mexicana* de José Luis Martínez –una historia literaria de la primera mitad del siglo XX– y tomando en cuenta otros estudios de carácter literario, historiográfico, histórico, cultural, hemerográfico también, así como estudios más actuales que informan y reflexionan sobre la mitad del siglo XX (y de merodeos por Internet), me he acercado a esos años cincuenta, década importante e inicial en la elección de las escritoras de este nuevo libro ideado por Elena Urrutia. Antes de los años cincuenta, en sus bordes y en la misma década hay nombres de escritoras –y cuando digo nombres pienso en sus obras–, grupos o promociones de escritoras y escritores, revistas y relaciones de amistad entre ellos que nos permite pensar en un campo literario que se abre a nuevas propuestas de escritura y de lectura.

Desde ahora anoto que, a diferencia de los llamados parricidios literarios, en lo que escriben las mujeres no hay sospecha de "matricidios"; más bien, hay una ramificación, una diversidad incluso, una trayectoria, una –*su*– genealogía. Si las ramas se quiebran por lo más delgado, las más fuertes y sólidas se extienden. Varias de esas ramas corresponden a autoras que escriben antes de los años cincuenta y son marco de referencia, puntal de cambio de las escritoras con quienes se inicia la segunda mitad del siglo XX. Acercarnos a quienes desde antes de los años cincuenta ya son escritoras nos lleva a considerar lo que de ellas se dijo desde ese entonces.

De la ya nada incipiente lista de libros posmodernistas, revolucionarios, poéticos, narrativos, ensayísticos, contemporáneos... de aquella lista de ventas de la Editorial Cvltvra daba razón la *Literatura mexicana* de José Luis Martínez, un libro que compilaba también artículos que su autor había estado publicando desde 1941. De las diez autoras que aparecían en la lista publicada por la editorial al final de su libro, José Luis Martínez habla de siete de ellas, que aquí menciono en cierto orden de publicación, y ofrece datos de otras escritoras.

En las últimas líneas del apartado "La novela de la Revolución", aparece Nellie Campobello, de quien allí se dice que "tras escribir impetuosos versos –*Yo, por Francisca* (1929)–, relató en *Cartucho* (1931) sus impresiones de la Revolución en el norte de México" (p. 49). Más que la adjetivación de los versos –motivo de análisis ésta y otras adjetivaciones del mismo autor y de otros críticos cuando hablan de mujeres–, interesan esas impresiones de principios de la década de los años treinta que advierten una prosa temática y formalmente revolucionaria y revolucionada. El corte ¿realista? de Nellie Campobello es un tajo que atraviesa la novela de la revolución mexicana y que sitúa a la escritora como precursora de otras autoras cuya escritura ficcionaliza hechos sociales de su misma época.

Cartucho, *Las manos de mamá* y su autora (y bailarina) recibieron la atención de la crítica en varios momentos, como revela Blanca Rodríguez en *Nellie Campobello: eros y violencia*[9]. Una de las primeras lectoras de Nellie Campobello fue Berta Gamboa de Camino quien, además de estudiarla y hablar de ella en 1935 en los Estados Unidos, también asesoró a F. Rand Morton en su libro ya mencionado, *Los novelistas de la Revolución Mexicana*. En el primer capítulo de éste –"Los escritores de la etapa bélica de la Revolución"– está Nellie Campobello[10], a cuya persona y obra su autor dedica diez páginas. Publicado también por la Editorial Cvltvra, la solapa de presentación de este libro era precisamente de José Luis Martínez. Morton, con la guía segura de Berta Gamboa de Camino, advierte un cambio cualitativo en la concepción de la escritura que ha generado *Cartucho* y extiende además su comentario a *Las manos de mamá* (1937) de la que dice:

> Como la primera, es un libro pequeño, de unas ochenta y tantas páginas que no ha visto todavía su segunda edición. Se encuentra ya sólo en los puestos de ocasión de "La Lagunilla" o quizá en las polvosas tiendas de libros de la Puente de Alvarado, rumbo al mercado de San Cosme. Sin embargo, en el año de su publicación gozó este librito de gran publicidad. Debido a su mínima impresión sólo cayó en manos de los aficionados a la nueva literatura mexicana. Pero como fue circulado por ellos entre familiares y amigos, quedó muy leído y bien conocido; dio a Campobello su renombre de escritora de que actualmente goza (p. 167).

Cuando sale el libro de Morton, Mariano Azuela ya había publicado *Cien años de novela mexicana* (1947)[11]. No puede decirse que las novelistas circulan sin pena ni gloria por las páginas del libro, simplemente no circulan. Ni Nellie Campobello ni ninguna otra está en alguno de esos cien años del autor de *Los de abajo* (1915/1916), publicado treinta y seis años después de *Cartucho*. Morton no sólo evalúa las novelas de Campobello sino que en su bibliografía sobre la novela de la revolución anota tres más firmadas por mujeres: *Caos* (1940) de Asunción Izquierdo Albiñana, *El jagüey de las ruinas* (1944) de Sara García Iglesias y *Más allá existe la tierra* (1947) de Magdalena Mondragón.

Cartucho se publicó en los años treinta y se reeditó en los cuarenta y en los cincuenta. Blanca Rodríguez reconoce que Antonio Castro Leal, al reeditar las dos novelas, participó en la difusión de la obra de Nellie Campobello. Incluida

---

[9] BLANCA RODRÍGUEZ, *Nellie Campobello: eros y violencia*, UNAM, México, 1998.

[10] Pocos años después de la conferencia de Bertha Gamboa de Camino, Nellie Campobello aparece en ERNEST R. MOORE, *Novelists of the Mexican Revolution* (*Mexican Life*, 17, 1, 1941), dato que atestigua Morton en su bibliografía de Campobello.

[11] MARIANO AZUELA, *Cien años de novela mexicana*, Ediciones Botas, México, 1947.

en *La novela de la revolución mexicana* (1958) es Nellie, de alguna manera, una de las primeras escritoras que rompió fronteras y fue estudiada más allá del territorio mexicano. Tuvo un impacto inicial en revistas y periódicos mexicanos, fue leída y estudiada entre los novelistas de la Revolución y fue también (d)evaluada entre ellos. Perdida de vista durante algún tiempo, su obra se posiciona años después y *Cartucho* será la pequeña gran novela de la Revolución contada por una voz infantil literaria también revolucionaria. Es Nellie Campobello escritora fundante del relato "puro y duro", y su narradora emblema de las narradoras niñas, como la de *Balún Canán* (1957) de Rosario Castellanos y *Lilus Kikus* (1954) de Elena Poniatowska; de algún modo, también de *La "Flor de Lis"* (1987), también de Poniatowska.

Si desde un principio *Cartucho* –primera novela del siglo XX narrada por una niña y de autoría femenina respecto a la Revolución– estuvo al alcance de los lectores, desde un principio también se fue creando, inventando un modelo de "novela de la revolución" que, a fuerza de repeticiones de lo que se dice y se evalúa, se canoniza y deja fuera, y no sólo en aquel momento y en México, todo libro "distinto" a lo que se busca o se conoce. Fue el caso de la narrativa de Campobello, de su *Cartucho* revolucionario. Por ahora, es una mención y es parte de la bibliografía de la *Literatura mexicana 1910-1949*.

En el apartado de "Escritores independientes" de este libro, Guadalupe Marín aparece entre quienes –dice su autor– se distinguían dentro de los "géneros narrativos". Se mencionan las dos novelas (*La única*, 1938 y *Un día patrio*, 1941) de una autora "cuya turbulencia y escándalo no impiden algunas páginas de un lirismo geológico" (p. 65; ¿no contribuiría lo primero en lo segundo?). En ese mismo apartado está también Judith Martínez Ortega, "que sólo ha dado a conocer un impresionante relato sobre el penal de las Islas Marías" (*id.*); se trata de *La isla* de 1938, antecesora –notamos– de los *Muros de agua* (1941) de José Revueltas. José Luis Martínez añade el nombre de María Luisa Ocampo quien, "además de su obra teatral, obtuvo un premio literario por su novela *Bajo el fuego* (1947), que narra recuerdos revolucionarios en el Estado de Guerrero" (pp. 65-66); el premio era el Ignacio Manuel Altamirano.

Otra autora que aparece mencionada es María del Mar, "poetisa que transmuta su amor en limpias imágenes" (p. 65). En el mismo apartado se encuentra también el seudónimo de "Alba Sandoiz"; sin aclarar el nombre, el estudioso da guiños de la escritora, "autora de dos excelentes obras: *La selva encantada* (1945), fino análisis de una evolución psicológica en la que pueden reconocerse rasgos autobiográficos, y *Taetzani* (1946), evocación novelesca de los primitivos nayaritas y de su conquista por los españoles" (p. 67). Se trataba de Asunción

Izquierdo Albiñana, autora de *Caos* como anota Morton y conocida también como Ana Mairena, uno de sus seudónimos.

En su *Literatura...* José Luis Martínez informaba también del premio anual "Lanz Duret" que desde 1941 ofrecía el periódico *El Universal*. Dos mujeres lo ganaron consecutivamente: en 1942, Adriana García Roel con *El hombre de barro* (1943) y en 1943, Sara García Iglesias con *El jagüey de las ruinas* ya mencionado. Para el estudioso, ésta es una de las novelas premiadas más interesantes, una "emotiva narración de un episodio sentimental en un ambiente histórico" (p. 67). Entre las "más inconsistentes" (*id.*) del premio –opina el autor– está *El hombre de barro*, título que él añade a la lista de Robredo. El estudioso recoge las dos reseñas que había publicado sobre estos dos libros. De García Iglesias opina "polarizará el interés sorprendido de quienes no cuentan con tal sexo en nuestras letras". Mientras que de la ganadora del segundo premio dice: "Su autora, casi desconocida en el mundo de las letras, se llama Adriana García Roel (es joven, se dice, y alta, fina, nerviosa y dueña de unos serenos ojos azules) y el título de su novela *El hombre de barro*, que tiene por tema la vida de un caserío humilde perdido en el campo" (p. 221). En la comparación, sale ganadora la del tercer premio, esto es, Sara García Iglesias, de quien no se comenta nada de su persona.

Si bien José Luis Martínez no relacionó con ningún grupo, promoción o generación, el nombre de las dramaturgas por él mencionadas sí lo hace en cambio con otras escritoras de las que dice: "Aunque provenientes de diversos grupos o de su propia soledad, en la revista *América* se han reunido cinco nuevas poetisas cuyas voces, todas dentro del nuevo lenguaje metafórico, ya pueden escucharse distintamente" (p. 84). Ese cambio lo dan, con Guadalupe Amor (de la lista de escritoras de Robredo), Margarita Michelena, Margarita Paz Paredes, Rosario Castellanos y Dolores Castro.

A partir de Margarita Michelena, que –se informa– ya antes publicaba en la revista *Tiras de Colores*, escritora con quien se relaciona de inmediato esta revista, y autora de *Paraíso y nostalgia* (1945) y de *Laurel del ángel* (1948), José Luis Martínez dedica varias líneas a todas ellas (pp. 84-85). De los libros de Margarita Michelena dice: "de poesía interiorizada, toda de abstractos símbolos poéticos y de una fluencia lírica sin tacha" (p. 84). Para el estudioso, Margarita Paz Paredes "se acerca a los temas sociales y a la comunión con la tierra con un lenguaje que arrastra aún muchos clisés vacíos de la nueva retórica" (*id.*); en cambio, en Dolores Castro la "desolación y ternura comienzan a librarse de semejantes lastres" (*id.*). Rosario Castellanos –dice– "por sus últimos poemas, las admirables *Elegías al amado fantasma* (1949), merece considerarse la de más íntimo y puro acento femenino" (*id.*). El mayor número de líneas es para

Guadalupe Amor, "en la que muchos han querido ver un caso excepcional de madurez sin adolescencia poética, cuando sólo se trata de una poetisa original por sus temas metafísicos y abstractos –Dios, la muerte, la nada, el polvo– y por su lenguaje directo y áspero, dueña de un admirable sentido de las formas clásicas" (pp. 84-85). Se ha ido creando así una poética femenina de los últimos tiempos –segunda mitad de los años cuarenta– y el estudioso la evalúa. Habla de las "poetisas" y de todas ellas Rosario le parece "la de más íntimo y puro acento femenino" (p. 85). Habrá que leer de nuevo las *Elegías al amado fantasma*. Fantasmas y no fantasmas, un año después Rosario Castellanos –poeta, novelista, cuentista, dramaturga, ensayista, crítica literaria, universitaria...– publicaría su libro sobre la cultura femenina en México.

Falta citar un nombre de aquellos con que iniciamos esta onomástica literaria femenina de la Librería Robredo. Se trata de Carmen Toscano, a quien José Luis Martínez ubica en "Las generaciones de *Taller* y *Tierra Nueva*": "la voz más clara y segura entre las nuevas poetisas, que recientemente publicó una notable biografía, *Rosario la de Acuña. Mito romántico* (1948)" (p. 78). Hay que notar además que Carmen Toscano está entre las primeras mujeres dedicadas al estudio de otra mujer, en este caso de la poética musa decimonónica. Además de su aportación a la cultura mexicana por sus estudios y por su creación, Carmen Toscano fue integrante de la revista *Rueca*, fundada y editada durante varios años por un grupo de mujeres.

Está a punto de cerrarse la década de los años cuarenta. José Luis Martínez trae a colación la antología *Poetisas mexicanas* (1893) de José María Vigil –colección de noventa y seis de ellas–, cita a doña Refugio Barragán de Toscano con *La hija del bandido o los subterráneos del Nevado*[12], se refiere a la crónica de la campaña política de Vasconcelos de 1929 escrita por Antonieta Rivas Mercado, integra a sus menciones dos novelas publicadas en 1942 –*Un país en el fango*, de Blanca Lidia Trejo, y *Víctimas*, de Corina Garza Ramos (p. 133). Incluye también a Lola Álvarez Bravo, quien hizo las reproducciones fotográficas para el libro de Rafael García Granados, *Sillería del coro de la antigua iglesia de San Agustín* [*El Generalito*], menciona a Concha Michel por su trabajo de colección de corridos mexicanos (p. 52), a Elena Gómez Ugarte y a Aurora Pagaza por sus investigaciones sobre la imprenta y el periodismo en Quintana Roo y a Mireya Priego de Arjona en Yucatán (p. 63), la colaboración de Elisa Osorio Bolio en el libro *Historia de la música en México* de 1934 (p. 73) y dedica líneas a Concha Méndez y Ernestina de Champourcín, dos escritoras

---

[12] De DIANA MORÁN y LAURA CÁZARES véase "Refugio Barragán de Toscano: Luciérnagas y La hija del bandido" en *Las voces olvidadas*, pp. 77-115 (entre las pp. 93-115 aparece *La hija del bandido o los subterráneos del Nevado* [fragmentos] y el cuento "Orugas y mariposas").

españolas en México (p. 76). Cuando en 1950 se publica la segunda parte de su libro –*Guías bibliográficas*– en la "Bibliografía de la literatura mexicana 1910-1949" José Luis Martínez incluye a sesenta y un escritoras[13]. A cada nombre (casi todos con lugar y fecha de nacimiento de la persona), añade título de obras y género poético. Se registran libros publicados durante los primeros cincuenta años del siglo XX y algunos del siglo XIX; la mayoría de las publicaciones es de 1940 en adelante.

Un año después aparece la *Trayectoria de la novela en México* (1951) de Manuel Pedro González[14], quien se extraña ante la profusión de mujeres que escriben en México:

> Es un factor nuevo en la novela mexicana. Antes de 1930, el número de damas que habían escrito novelas de algún mérito era en extremo exiguo y dudo que llegara a la media docena. En la actualidad, en cambio, son legión –unas veinticinco o treinta por lo menos–. Este aporte femenino, no obstante, sólo ha acrecido la avalancha de novelas chirles que se publican anualmente sin enriquecer la calidad. Hasta ahora, México no cuenta todavía con una Teresa de la Parra ni con una Clorinda Matto de Turner. Es otra singularidad de la literatura mexicana: la endeblez de la contribución femenina. El país de mayor población de la América hispana que en el siglo XVII nos dio el prodigio de Sor Juana, en el siglo XX no ha producido una sola mujer de letras de la talla de las que han aparecido en la Argentina, Chile, Uruguay y Venezuela. Es otra de las paradojas que México nos ofrece... (pp. 17-18).

En la trayectoria que se bosqueja se ubica a Nellie Campobello entre las "Acotaciones a otras novelas y novelistas menores", se sospecha de la "intensa influencia" en ella (y en Rafael F. Muñoz) de *La caballería roja* de Isaac Babel y de la de Bruno Traven en *La selva encantada* de Alba Sandoiz. Cabe recordar el desconcierto que producen en el estudioso las "estampas macabras" de *Cartucho*:

> La nota más sobresaliente y desconcertante de estas historias de Nellie Campobello, es la insensibilidad –real o fingida– de la autora frente a los horrores que pinta. Es éste un aspecto poco menos que repugnante por lo inhumano y terrible. Ni por un momento se conmueve la narradora ante las atrocidades que con morbosa delectación y pertinacia nos refiere. ¿Cómo explicar esta fría indiferencia en una mujer y esta sostenida persistencia en pintarnos escenas de barbarie en las que ella parece experimentar un deleite de oscuro origen sádico, sin que jamás percibamos un estremecimiento de horror ni la más ligera vibración cordial? *Cartucho* es sin duda

---

[13] "Bibliografía de la literatura mexicana 1910-1949". *Literatura mexicana siglo XX 1910-1949*. Segunda parte: *Guías bibliográficas*, pp. 11-146.

[14] MANUEL PEDRO GONZÁLEZ, *Trayectoria de la novela en México*, Ediciones Botas, México, 1951.

> el libro más terriblemente cruel que sobre la Revolución he leído y aquél en que más sostenidamente brilla por su ausencia la sensibilidad del autor. Inútilmente se buscará en sus páginas una nota conmiserativa, una vibración piadosa, un gesto de horror o de protesta simplemente humano frente a tanta repulsiva barbarie y a tanto cuadro macabro. Hasta ahora no se ha estudiado el contenido sadístico de las novelas de la revolución (p. 19).

El crítico se explica lo anterior por el influjo de *La caballería roja* en *Cartucho*, "primer producto de la mentalidad femenina referente a la Revolución" (*id*.). ¿De qué "mentalidad femenina" hablaba si para él las escenas de Nellie eran sádicas y crueles? Veamos: Da "mención honorífica" a Asunción Izquierdo Albiñana –la misma Alba Sandoiz–, a Magdalena Mondragón y a Rosa de Castaño. Dedica varias páginas a títulos de las tres, sobre todo a los de Izquierdo Albiñana –"Acotaciones a las novelas de Asunción Izquierdo Albiñana" (pp. 339-350)– de quien su lector "no puede menos de sentirse atraído y a la vez hastiado por sus novelas" (p. 339). Una vez que se refiere a ella como persona –le parece que "se educó en los Estados Unidos y allí absorbió algunas de sus nociones sobre la libertad de la mujer, sobre las relaciones sexuales, etc." (p. 341)– comenta sus virtudes literarias: "Empezaré por reconocer lo que es evidente en cada una de sus novelas: su talento, su fantasía y su poco común bagaje cultural" (p. 340). Asunción Izquierdo había empezado a publicar desde fines de los años treinta. De 1938 es *Andréïda (El tercer sexo)* y la ya citada *Caos* de 1940. Las dos siguientes novelas –*La selva encantada*, 1945 y *Taetzani*, 1946– aparecen con autoría de Alba Sandoiz, y con el seudónimo Pablo María Fonsalba publica en 1949 *La ciudad sobre el lago*.

Manuel Pedro González dedica algunas páginas a la también prolífera novelista (y dramaturga) Magdalena Mondragón (pp. 351-355 y 400-401), de "estilo vigoroso, correcto, sencillo, de gran fuerza expresiva y hasta poética a veces" (p. 349). Ceñida a la denuncia del lado oscuro de la sociedad, es su novela *Yo como pobre...* (1944) –señala el estudioso– "la más importante novela de ambiente arrabalero" (p. 353). Otra novelista connotada es Rosa de Castaño (pp. 356-358), "la más fiel enamorada pintora de la vida ranchera" (p. 357). Su última novela *El coyote* (1944) es síntesis de su obra dedicada sobre todo a la vida rural mexicana.

Aunque en menor medida, Manuel Pedro González aumenta el dato de escritoras en lo que él llama "Otras mujeres novelistas"; menciona entre ellas a las premiadas por el Lanz Duret, otorgado a Lilia Rosa en 1949 por su novela *Vainilla, bronce y morir* (1950). Se insiste en que son muchas las que ahora –fines de los años cuarenta y principios de los cincuenta– escriben, y respecto a esas "muchas", el autor de la *Trayectoria de la novela en México* concluye de

esta manera: "Como se ve, las mujeres novelistas sobran, lo que falta en ellas es calidad; pero lo mismo podría decirse de los hombres que cultivan el género" (p. 408).

¿Consuelo de muchas? ¿Reír o llorar con esta declaración de nula fe? ¿Aún no hay novelistas en México? Ni tantas, como dice el estudioso, ni nadie, como afirma. Nellie Campobello es ejemplo, excepción desde 1931. Su novela es salto cualitativo, en la técnica, en el punto de vista, en la creación del relato/retrato, "retratitos de cartera", en el homenaje a los soldados jóvenes muertos en la Revolución, en el homenaje a las madres revolucionarias. Si *Cartucho* es testimonio de devoción a la madre, de igual modo resulta la segunda novela de Campobello, *Las manos de mamá*. Estas novelas son antecedente importante también para la literatura escrita por mujeres que rinden homenaje a la madre, y una de ellas modelo en cuanto al sujeto del enunciado –una niña– y el sujeto de la enunciación, los pequeños héroes desconocidos de la Revolución mexicana. Nuevas voces y tejidos se darían a partir de la década de los años cincuenta.

En la *Literatura mexicana* de José Luis Martínez hay un capítulo dedicado a la "Literatura femenina" (pp. 336-339), publicado antes en 1943. Ninguna como Sor Juana advierte también (¿algún hombre sí?, advertimos) aunque –dice– hay muchas y entre ellas predomina más la devoción por la literatura que la pasión. A partir de comentarios sobre *Un cuarto propio* de Virginia Wolf, clasifica a las mexicanas de profesión intelectual o literaria ya como "mujeres sabias" –las mayores y marisabidillas– ya como "preciosas ridículas" –las menores y pretensiosas. Entre ellas –mujeres en el umbral– reconoce "honrosas excepciones" (p. 337), que son para él las de la revista *Rueca.* Nos acercaremos a esta rueca de escritoras para oír hablar de la revista desde la voz de una de sus fundadoras. Entre los rasgos de las generaciones literarias[15], además de que éstas tuvieran un órgano de difusión de sus ideas, una revista, está el que años después uno de sus miembros hablara de sus integrantes y propósitos. Como otros fundadores de revistas, Carmen Toscano lo hará en 1963. Por ahora podemos asomarnos a algunos escenarios de mitad del siglo XX mexicano.

ÉPOCA DORADA Y (A)DORADA

Es 1950. La Torre Latinoamericana se levanta y desde sus alturas anuncia una nueva década. Por las calles todavía transitan trolebuses –allí están las vías de

[15] Concepto que aquí se maneja de modo laxo: como un grupo de personas que, con similares concepciones de vida, principios y valores, responde de manera parecida frente a un mismo hecho histórico; que sus integrantes tienen más o menos la misma edad; que crean un órgano de difusión, que realizan proyectos colectivos... y que al separarse muchos años después hablan del grupo al que pertenecieron.

la Avenida Álvaro Obregón como testimonio–, los democráticos camiones siguen sus rutas –a la Roma por Insurgentes, a la del Valle por Coyoacán–, de los verdes cocodrilos y de otros taxis de colores se escucha "yo soy el ruletero, que sí, que no, el ruletero". Pocos años han pasado desde aquel 8 de agosto en Hiroshima y Nagasaki. Ya había vuelto a México el famoso (entre los mexicanos) Escuadrón 201 (mito también mexicano). Y, poco antes, la Guerra Civil Española había repercutido en México, y éste fue lugar de un asilo que intelectualmente lo privilegió y su capital atrajo como poderosa fuerza de gravedad –social, económica, educativa, cultural, de mínimas y máximas necesidades– a grandes oleadas –marchas visibles e invisibles– de lo que serán sus futuros habitantes. Los de ese momento –aunque no la mayoría– ya pueden ver la televisión mexicana, leer historietas, y en las ciudades al menos los pensantes y paseantes son existencialistas sobre todo el domingo por la tarde que los deprime. México (la ciudad y no toda) se moderniza y se transforma con el mundo y sus estados crecen y se multiplican. Baja California ha dejado de ser territorio y ahora es estado y aún no ha perdido el sustantivo para los habitantes del norte que hoy la reconocen como "Baja". En el sur de la Ciudad de México ya existe la Ciudad Universitaria y en el norte, Ciudad Satélite (y no hablemos de las ciudades perdidas que éstas han de enraizar sin que nadie las note sino hasta después de que rizomáticamente se extiendan hacia todas las orillas y las ocupen). Más tiendas del centro abren sus puertas en esos cincuenta, años en que la fuerza laboral consigue el aguinaldo –cambio de muebles y cambio de pisos; de madera a formica, de la solidez al plástico, al linóleo, a la "modernidad" impuesta por el monopolio y el gusto comercial. En esos mismos años el sufragio ya es efectivo para las mujeres, el dólar deja de costar $8.65 para costar $12.50, y nunca se dijo ni nadie lo preguntó que un día de septiembre de 1975 el billete verde se cobraría como si estuviera maduro, y no lo estaba puesto que cada vez siguió costando más.

Antes de que cerrara la década de los años cincuenta se oficializó la Comisión Nacional de Libros de Texto Gratuito, se inició el Plan de los Once Años en la educación y se inauguró el Instituto Mexicano del Seguro Social. Al mismo tiempo, estalla la huelga ferrocarrilera y se reprimen los movimientos obreros de la ciudad; José Revueltas lo vive de cerca y lo escribe de lejos en los "muros de agua" de las Islas Marías. Fernando del Paso abre páginas de *José Trigo* (1966) para los obreros ferrocarrileros y éstos le ponen grasa a la máquina de escribir de Elena Poniatowska –"Métase mi prieta entre el durmiente y el silbatazo"– quien años después imprime el overol de Demetrio Vallejo en *El tren pasa primero* (2005).

Quienes entre las mujeres ya firman firme en el territorio literario tienen más que justificadas las letras de sus firmas: están en la casa, en la oficina y en la universidad; en el periodismo, en el cine y en la política; también, y por qué no, en las tertulias, los cafés, los salones de baile; colaboran en revistas –son fundadoras de algunas–, participan en talleres, escriben libros y son premiadas por algunas de sus publicaciones. Todas ellas han trascendido por su trabajo, por la calidad de su escritura, y cualquiera de los títulos que aquí se mencionan son dignos de aprobación por parte de sus lectores.

Nacidas en la ciudad de México o no, como son en su mayoría, estas escritoras –y futuras escritoras– viven en la capital mexicana, donde "cada hora vuela ojerosa y pintada/ en carretela"; ciudad de los años cincuenta, moderna y modernizada se dice; ciudad de inmigrantes diurnos y nocturnos que con quienes sí son de la ciudad, y como en el *Ángel exterminador* de Buñuel, ya no pudieron salir –del D. F. en este caso– y allí vieron caer el Ángel de la Independencia por el temblor de 1957; ciudad que aun así, temblorosa, se llenaba de edificios y condominios. De "nuestras autoras", Josefina Vicens se va de Tabasco a la ciudad de México; Luisa Josefina Hernández es de la ciudad de México; Amparo Dávila, de Zacatecas se fue a San Luis Potosí y de San Luis a la ciudad de México; Julieta Campos, de Cuba a París y de París a la ciudad de México; Inés Arredondo, de Sinaloa a la ciudad de México; María Luisa Mendoza, de Guanajuato a la ciudad de México; Beatriz Espejo, de Veracruz a la ciudad de México también; Aline Pettersson y Esther Seligson son de la ciudad de México y en ellas y con ellas hay genealogías suecas y judías europeas. Todas, sin excepción, están en... la ciudad de México. Desde allí y a partir de los años cincuenta la mayoría de estas escritoras –y las otras después– haría su aportación cultural, sobre todo literaria, antecedida por semejantes y también por diferentes aportaciones de otras mujeres; unas y las otras lo habían hecho y lo harían –pienso más que nada en la década de los años cuarenta, en la de los cincuenta y podemos asomarnos a la de los sesenta– en contextos en que "todo mundo" se conocía y muchos de ese mundo se reconocían como amigos y se comprometían en actividades colectivas, incluyendo las de creación y recreación.

Varias de las escritoras de este libro daban clases en las aulas, estaban metidas en su casa, actuaban en los escenarios, sus voces se oían por la radio, sobrevivían a la burocracia, participaban en sindicatos, en la política, eran parte de la farándula artística, hacían guiones cinematográficos y también para la televisión. Vivieron de cerca noticias de todo tipo, como las de que el cine mexicano tenía sus propias desgracias y pasaba por el duelo de varios actores: en 1955, murió Miroslava, la actriz de *Ensayo de un crimen*, de la época de oro del cine

mexicano; antes, en 1949, en un accidente aéreo perdió la vida Blanca Estela Pavón, lo mismo que años después Pedro Infante –entre otras películas, los dos en *Nosotros los pobres*– y fue en la Ciudad Blanca, a donde todos se irían a vivir si el mundo se acababa. Sin embargo, el mundo no se acabó, no se ha acabado todavía aunque sí se ha obstaculizado pero al menos no tanto en aquellos años, "dorados años" en Acapulco del que María Bonita se acordaba a cada rato con el bolero que Agustín Lara le había compuesto.

De estas nueve escritoras algunas hacían sus exploraciones en la escritura, otras pulían sus textos, ganaban sus primeras becas; eran amigas entre ellas, cómplices, compañeras de otros escritores, de pintores; algunas iban a la universidad o participaban de varios modos en la vida cultural de México.

Los ensayos monográficos de este ahora nuevo libro las siguen y las hacen emerger de las interlíneas del mapa tradicional de la cultura mexicana. Allí han participado y su presencia es sorprendente y lo es también la relación de estas presencias con la de otras presencias, sean de la misma época o de épocas anteriores. Si trazáramos las relaciones de manera histórica sería difícil pintar una raya entre su presencia y la de otras mujeres que figuraron antes que ellas. Por ahora veámoslas ya incorporadas –medio tiempo, cuarto tiempo, tiempo completo– en la producción intelectual de los años cincuenta.

En esos años México vive al vaivén de logros y represiones, al filo también de acontecimientos de otras orillas cercanas; de la costa veracruzana Fidel Castro parte a su isla en un viaje directo a la revolución cubana. México se acerca al fin de una década inaugurada en sus letras precisamente en 1950 con *El laberinto de la soledad* de Octavio Paz y *De la vigilia estéril* de Rosario Castellanos; es el año también de la tesis de maestría de Castellanos, "Sobre cultura femenina". Rosario, además, nos regala verso tras verso y con ella sabremos que hay "otro modo de ser humano y libre", "otro modo de ser".

En 1953 Juan Rulfo publicaría *El Llano en llamas* y dos años después *Pedro Páramo*, que reconocemos como la Biblia mexicana. Con *Varia invención* Juan José Arreola, que ha llegado a México donde vive el autor de *Al filo del agua*, ha iniciado una nueva manera de confabular y con él se inician otros jóvenes narradores. El corte fantástico en la literatura se ha abierto: si hablamos de los años cincuenta, Amparo Dávila y Guadalupe Dueñas tienen la palabra fantástica; otra escritora –léase María Elvira Bermúdez– hace un corte distinto, el del relato detectivesco.

Las letras mexicanas viven la feliz y próspera década de 1950. Años antes Rosario Castellanos ya había marcado la *Trayectoria del polvo* (1948) y nos había legado *Apuntes para una declaración de fe* (1948). A partir de los años cincuenta la cultura femenina encuentra en ella el pendón nacional del

feminismo. Son esos años parte aguas, y la escritura de mujeres va como correcaminos (bogando pues) en la historia de la literatura mexicana. Un libro importante publicado en 1958 inaugura la metaficción novelística: *El libro vacío* de Josefina Vicens, y Elías Nandino lo habría de reseñar casi de inmediato en la revista *Estaciones*. Aprovechemos esta relación –libro/revista– para asomarnos a algunos antecedentes respecto a publicaciones periódicas –revistas sobre todo– de lo que sería el campo literario mexicano de los años cincuenta; despunta como de clara importancia la creación y vida de la revista *Rueca*.

SIGUIENDO EL HILO DE *RUECA*

El trabajo creativo y colectivo en las revistas mexicanas de mujeres, inauguradas por *Violetas del Anáhuac* del siglo XIX[16], se desarrolla con mucha vida desde la década de los años treinta, ejemplificada con las actividades del Ateneo Mexicano de Mujeres. De las dramaturgas nombradas hasta este momento varias de ellas aparecen en un grupo denominado de esta manera. Marcela del Río[17] se dedica a ellas –su madre, María Aurelia Reyes Mañón conocida como Arlete, fue ateneísta– en su libro *La utopía de María*[18] informa sobre los años treinta, época en que se funda la asociación –1934. Las ateneístas, antecedidas por Antonieta Rivas Mercado, fueron –y Marcela del Río, con los años de la asociación, de 1934 a 1948, da la lista–: las dramaturgas Amalia González Caballero de Castillo Ledón –su fundadora, figura reconocida internacionalmente–, María Luisa Ocampo, Concepción Sada; la novelista Asunción Izquierdo Albiñana –Alba Sandoiz, Ana Mairena, Pablo María Fonsalba– que tuvo que cambiarse de nombre en sus publicaciones para burlar la vigilancia de su marido, enojado por la crítica que levantaban sus libros–; también Magdalena Mondragón, Julia Nava de Ruisánchez, Margarita Paz Paredes, Margarita Urueta, Catalina D'Erzell, Magú Vas, Esperanza Zambrano, Eulalia Guzmán. Sucesiva y simultáneamente los nombres femeninos convergen en el mapa, y éste reafirma, conjuga y va abriendo más líneas y géneros literarios. Leonor Llach Trevoux citada por José Luis Martínez, fue secretaria de José Vasconcelos y de Jaime Torres Bodet[19]; tiene algunos títulos en su haber y durante años trabajó en el gobierno como bibliotecaria. Tuvo el cargo de Secretaria del Ateneo

---

[16] Véase NORA PASTERNAC, "El periodismo femenino en el siglo XIX: *Violetas del Anáhuac*", en *Las voces olvidadas*, pp. 399-448 (las pp. 419-448 corresponden a un número del periódico).

[17] MARCELA DEL RÍO REYES, "Ateneo Mexicano de Mujeres", *El Búho*, 6 (2005), núm. 70, 18-22.

[18] MARCELA DEL RÍO, *La utopía de María*, Fondo de Cultura Económica, México, 2003.

[19] Dato tomado de Estela Morales Campos, "Nuestros bibliotecarios" http:// www. dgbiblio.unam.mx/ servicios/ dgb/ publicdgb/bole/fulltext/volII1/nuestros.html

Femenino. Entre las afiliadas al ateneo femenino están Concepción Gómez de Carasso y Emma Ibáñez; la primera apoyaba a los músicos y la segunda abrió la editorial Mi Mundo para publicar a las escritoras.

Graciana Álvarez del Castillo, Josefina Zendejas[20] y Mariana Moch crearon la revista *Ideas*, escribieron en los periódicos –Dolores Bolio publicaba crítica de arte– y fundaron la Universidad femenina. Al parecer, el Ateneo Mexicano de Mujeres tuvo un impacto cultural importante, y una de las acciones más trascendentes fue la Universidad Femenina, fundada por Adela Formosa de Obregón Santacilia, a quien reconocemos como autora de *Adolescencia*, y por Martha Cándano. Años más tarde allí estudiarían Ana Cecilia Treviño (Bambi, periodista de *El Excélsior*), Alicia Reyes, Maruxa Vilalta, María Luisa Mendoza y la propia Marcela del Río.

El Ateneo sería antecedente y contemporáneo de *Rueca*. "Publicada por un grupo de jóvenes escritoras", José Luis Martínez dedica a *Rueca* varias páginas de su *Literatura mexicana*. Primero lo hace cuando habla de las promociones últimas de la literatura mexicana en relación con la edición de revistas: "Las más importantes, entre las publicadas en la ciudad de México en los últimos doce años, han sido: *Rueca* (1941...), la revista que ha dado a conocer varias generaciones literarias femeninas" (p. 83). José Luis Martínez hace después una crónica –publicada en diciembre de 1945– de la entrega del Premio "Rueca", que sus editoras ofrecieron a Alí Chumacero por su *Páramo de sueños*. Debido a que su autor no se presenta a la recepción del premio, José Luis Martínez lo hace por él y así lo atestigua:

> el grupo de escritoras de la revista *Rueca* y las autoridades de la Biblioteca Benjamín Franklin, deberán contentarse esta tarde con entregarme a mí, a título de amigo más paciente de Alí Chumacero, el premio que el jurado invitado por dicha revista acordó conceder a su libro de poemas *Páramo de sueños*, por considerarlo la mejor obra de creación literaria publicada por autores jóvenes en el año de 1944 (p. 189).

Las hacedoras de *Rueca* son puestas por el estudioso en el ala protectora de Virginia Wolf, "y no porque se hayan librado de obstáculos y burlas. Unos y otras les han sazonado su camino, hasta hoy imperturbable, y que las llevará muy adelante en el campo de las letras mexicanas" (p. 338). Es, hasta donde sé, la

---

[20] La bibliografía sobre "Antologías" de *Literatura mexicana* de José Luis Martínez informa sobre Poetas de México. Véase también *Antología de la poesía contemporánea mexicana*, comps. Manuel González Ramírez y Rebeca Torres Ortega, Editorial América, México, 1945 y sobre *Poetisas contemporáneas mexicanas*, comp. Josefina Zendejas, s.e., México, 1945. El nombre de María Suárez y el de Rosalinda Valdés (Dina Rosolimo) se menciona en *Once poetas de Nueva Extremadura* (Coahuila), Herrero Hermanos Sucesores, México, 1927.

primera alusión "canónica y oficial" de *Rueca* publicada en los mismos tiempos de existencia de la revista. *Rueca* (1941), dice, repercutió en las nuevas promociones de autoras, como en el caso de Concha Urquiza y de Emma Godoy (p. 84).

Cuando en enero de 1950 José Luis Martínez publica su *Guías bibliográficas*, registra también datos para –y es suya la sugerencia –hacer una historia literaria a través de las revistas surgidas también desde 1900. Si entre la lista de escritores de Robredo había nombres de escritoras, entre los datos de fundación, edición y organización de revistas de la primera mitad del siglo XX proporcionados por José Luis Martínez, también se registran algunos nombres de mujeres. María del Carmen Millán aparecía en la redacción de la revista *Humanidades* (1943) de los estudiantes de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. En Guadalajara, con José Adalberto Navarro Sánchez –su marido–, María Luisa Hidalgo editaba *Prisma* (1941), gaceta mensual de artes y letras. Elvira Vargas estaba entre los redactores de *Universidad de México* (revista que existía desde 1946 y continuaba en 1950). Casi a principios del siglo XX se había publicado "*Femenina*, Seminario de modas, literatura y anuncios. México, 1910-1912", y casi a mitad del siglo sobresalía la ya citada revista *Rueca*. Había nacido en 1941 y, si bien "irregular" como anotaba José Luis Martínez, en 1950 también anotaba "continúa" (p. 170). *Rueca* sobresale a primera vista por ser en esos años la única revista fundada solamente por mujeres.

Casi acababa de cerrar la década de los años cincuenta cuando el Departamento de Literatura del Instituto Nacional de Bellas Artes organizó una serie de conferencias con el tema Las Revistas Literarias de México que con ese mismo título se reúnen en una publicación del mismo instituto. Cabe anotar que en 1963 en la Subsecretaría de Asuntos Culturales de la Secretaría de Educación Pública estaba Amalia Castillo Ledón. También que en 1960 el Departamento de Literatura del mismo Instituto Nacional de Bellas Artes publicó el libro de Margarita Gutiérrez Nájera, *Reflejo (Biografía anecdótica de Manuel Gutiérrez Nájera)*, que había ganado el concurso convocado por dicho departamento.

Las conferencias del INBA se llevaron a cabo en 1962 y el libro que las reúne apareció en 1963[21]. Vistas en su conjunto, hay una característica que habría que tener en cuenta en estas actividades y compromisos colectivos: la amistad literaria y personal también, y viceversa. Así como desde la marca registrada femenina de *Rueca* sus integrantes invitaban a escritores y los reconocían,

---

[21] *Las revistas literarias de México*, 2ª serie, Instituto Nacional de Bellas Artes, México, 1964. El volumen incluye ocho conferencias. En la "Nota preliminar" se menciona la revista *Tiras de colores* presentada en una de las sesiones por Margarita Michelena; se aclara que no se tuvieron los materiales para su publicación.

también hay relaciones literarias, culturales, personales en estas revistas fundadas y dirigidas por hombres en las que publicaron algunas mujeres. Esto es, entre los grupos había una trenza no sólo genérica. Hay que apuntar también que si *Rueca* publicó y premió a escritores de su generación, no sucedió exactamente lo mismo con las otras revistas; en algunas, la presencia de la mujer es casi excepcional aunque sí podríamos anotar que, el caso de *América*, es esta revista casi parangón de *Rueca*. Hagamos un breve repaso por estas revistas considerando sobre todo la década de los años cincuenta; son parte de la *petite histoire*, como la llama Justino Fernández.

Y es Justino Fernández quien habla de las tres épocas de *Alcancía*, dirigida a principios de los años treinta por él y por Edmundo O'Gorman. *Alcancía* fue un pequeño sello editorial, tenían una *plaquette* mensual y también una revista. En sus reuniones de cada domingo "no faltaba la producción salida del ingenio de Margarita O'Gorman y de Carolina Amor" (p. 37). La última jornada de *Alcancía* publicó *Yo soy mi casa* (1946) y *Puerta obstinada* (1947) de Guadalupe Amor. De ella dice Justino Fernández (pp. 52-53):

> ...sin previo aviso fue presa por la necesidad de expresarse en forma poética. Le había revelado a Edmundo O'Gorman su vocación y a él le leyó sus primeros poemas, que resultaban sorprendentes por su inspiración y contenido. También yo me entusiasmé con ellos y resolvimos publicarlos en un volumen que se tituló *Yo soy mi casa*... Fue el primer libro de Guadalupe Amor, pero Manolo Altolaguirre ya había incluido poemas suyos en una antología... El gran éxito que alcanzó casi de inmediato la poesía de Guadalupe Amor, y su actividad creadora en desarrollo, nos movió a reunir nuevos poemas en otro volumen, titulado *Puerta obstinada*... Tanto ese volumen como el anterior llevaron viñetas mías. La producción poética y la merecida fama de Guadalupe Amor fue creciendo: de ella dijo Alfonso Reyes que se trataba de un "caso mitológico". Posteriormente la editorial Aguilar reunió en un volumen destinado al gran público, sus *Poesías completas* (1951).

Al parecer, en 1957 *Alcancía* dejó de publicar luego de *Cena de aforismos*; entre éstos los había de María Luisa Lacy y Gloria Cándano. Con una nota de Luis Barragán, publicaron también Edmundo O'Gorman, Justino Fernández y José Gaos (1959). *Alcancía* salvó y dio monedas literarias durante casi treinta años.

De 1934 es la revista *Fábula*. Manuel González Ramírez comenta su experiencia "imprenteril" con Miguel N. Lira y "La Caprichosa", una pequeña prensa de mano donde se imprimió la revista *Fábula*. "La Caprichosa" tenía los cuidados de Rebeca –esposa de Lira– y era ella quien cosía los números de *Fábula* y los libros que esta pequeñísima editorial imprimía; ya para ese entonces, "La Caprichosa" había sido sustituida por una "Chandler", imprenta en la que Eduardo Hay, a quien se le había publicado su traducción de Omar

Khayam, trabajaba en serio –y "en mangas de camisa, impulsando el pedal de la "Chandler" (p. 66)– en los breves paréntesis vespertinos que le dejaban sus funciones de mandatario internacional. Fue la casa de los Lira lugar de reunión donde, desde la radio y bajo un farolito, Agustín Lara amenizaba las tertulias. Otras parejas eran González Ramírez y Aurora, su esposa; Rafael Alberti y María Teresa León; Manuel Altolaguirre y Concha, su esposa y Paloma su hija. Llegaban también Julio Prieto, Efraín Huerta, entre otros. Cuando Lira y su esposa se fueron a vivir a Tlaxcala, los trabajos editoriales se dieron a conocer con el sello Huytlale, y *Fábula* cambió de nombre por el de *Alcances*. Se publicaron páginas de Alfonso Reyes, Mariano Azuela y se recogieron textos de la Marquesa Calderón de la Barca, de Guillermo Prieto y de tantos otros.

Eduardo Enrique Ríos habla de la revista *Ábside*. Nacida en 1937, primero fue dirigida por Gabriel Méndez Plancarte, después por Alfonso, su hermano sorjuanista, y más tarde por Alfonso Junco. Allí publica Concha Urquiza de la que se dice: "de San Luis llega la pura voz poética de Concha Urquiza, voz que era de "robusta inspiración viril" (p. 86). Es la frase que repite el presentador de *Ábside* inspirado en Francisco González de quien toma tan robusta calificación. Ríos lamenta la muerte de Urquiza, "voz que se llevara el mar 'celoso de su nombre y de su perla'" (*id*.), de quien Ábside como editorial le había publicado un extenso tomo poético de 472 páginas. En la lista de colaboradores de su segunda década colabora Emma Godoy y en 1942 Josefina Muriel también publica en *Ábside*, como en 1962 lo haría también en la revista *Cuatro Vientos*.

Al hablar de *Rueca*, Carmen Toscano hace un recuento de revistas; es quien se refiere a la trayectoria de éstas en la primera mitad del siglo XX mexicano y quien contextúa la fundación y funcionamiento de esta publicación. Carmen Toscano cita el nombre de sus compañeras: Al suyo se añade el de Emma Saro, María Ramona Rey y Pina Juárez Frausto, su fugaz editora Emma Sánchez Montealvo, suplida por María del Carmen Millán, Ernestina de Champourcín, Laura Elena Alemán. Éste fue el grupo inicial más compacto; le dieron la periodicidad a la revista –con viñetas de Julio Prieto, Raúl Anguiano, Nicolás Moreno y Leopoldo Méndez– hasta la publicación del número 16. Hay cambio de estafeta y el lugar de Pina y el de Laura Elena lo ocupan Margarita Mendoza López y Margarita Paz Paredes. Martha Medrano, Helena Beristáin y Lucero Lozano se encargan de dos números y del último sólo se encargaría Martha Medrano.

Si Alfonso Reyes fungía como padrino de *Rueca*, "Don Alfonso Reyes acertó, como siempre, con el nombre profético", p. 112), otro nombre relacionado con la fundación de la revista fue el de Julio Torri. Carmen Toscano reconoce deudas

literarias con el Ateneo de la Juventud, con los Contemporáneos, con otros grupos y personas del medio intelectual de la época. Sabe de primera mano –la suya– cómo se mueven los días culturales en México y fuera de México, y sabe también y es parte de las relaciones entre grupos de intelectuales, conoce quiénes llegan a México, quiénes publican, qué se publica, cómo México participa con otros países americanos, cuál es el impacto de las letras españolas, qué sucede en el mundo, en la política: "Todo esto que era el ambiente en que nació y vivió *Rueca*, nos estimuló el afán de ampliar horizontes, de saltar las barreras geográficas y de integrarnos a un mundo cada vez menos ajeno" (p. 103).

Carmen Toscano detalla los avatares de la hechura, publicación, distribución de la revista. Las integrantes de *Rueca* gozan de relaciones y de amistades literarias y de los beneficios de las relaciones. Fue una revista en la que publicaban hombres y mujeres, mexicanos y extranjeros, tenía suscriptores y canjes en "todas partes", y "todos" colaboraban en *Rueca*. Con escritores consagrados publicaron Rosario Castellanos, Dolores Castro, Concha Urquiza, Clementina Díaz y de Ovando, Concha Sada. *Rueca* teje relaciones con Émile Noulet, Victoria Ocampo, Concha Meléndez, Gabriela Mistral, María Zambrano. La revista extiende sus actividades, sus nexos con los de afuera y los de adentro. Organiza homenajes y, con el apoyo de alguna embajada, premia una obra escogida entre las publicadas ese año. Al igual que Alí Chumacero fue homenajeado Rafael Solana, y lo iba a ser Concha Urquiza. *Rueca* hiló a la luz de grupos, de personalidades, de amigos y pudo asomarse a urdimbres más anchas de las de su propio telar. Tejió relaciones, amarró amistades, hizo nudos de solidaridad.

La presentación de *Rueca* sorprende gratamente, al imaginar su poliédrico trabajo editorial, de relaciones que combinaban la amistad y la tarea de edición de una revista que salió de tierras mexicanas y al mismo tiempo fue puerto de llegada de líneas y nombres de distinta procedencia. La amistad es reconocida por Carmen Toscano, quien casi veinte años después, en la presentación de *Rueca*, habló de un momento clave –años cuarenta mexicanos– de la cultura en México:

> Con la misma pasión vuelvo a recorrer los caminos, a revivir los encuentros. Sigo admirando lo que admiraba de los "Contemporáneos", respetando a los miembros del Ateneo, y volviendo por su consejo a las fuentes clásicas. Sigo recordando con afecto a don Alfonso Reyes y con cariño fraternal a Octavio Paz, cultivando la amistad con los de *Taller* y con los de *Tierra Nueva*, aceptando la sabiduría de José Luis Martínez y la turbulencia de Alí y la mesurada ironía de Jorge [González Durán, esposo de Pina]. Y con el recuerdo del cuadro español, de don Enrique Díez-Canedo, nuestro amigo desaparecido; con la poética de Juan Ramón Jiménez, de Pedro Salinas y de toda la generación del 98; con la tragedia de García Lorca y la presencia

> amistosa de Paco Giner de los Ríos, con quien resulta peligroso alternar en poesía (pp. 109-110).

Carmen Toscano recuerda a las "tejedoras" de *Rueca*, sus afanes y dice: "La dejamos que corriera, la agotamos, no la vivimos a medias" (p. 111). Después de un informe pormenorizado, finaliza con un "juicio sumario": "La tela que salió de *Rueca* está allí, para el juicio de todos" (p. 112). Carmen Toscano concluye su hilar dejando a juicio de la historia el tejido de *Rueca*, una revista clave de los años cuarenta.

De la revista *América*, publicada a partir de 1940 –de factura política inicial y literaria poco después– y de su proyecto editorial, habla Marco Antonio Millán. Muchas de sus reuniones fueron en las casas de María Izquierdo y de María Asúnsolo, "quienes dieron por proteger y alentar –dice Millán– nuestro esfuerzo en una memorable temporada" (p. 122). Mexicanas y no mexicanas fueron también colaboradoras o ligadas de varias maneras a *América*: entre otras, Isabel de Palencia, María Luisa Algarra, Victoria Ocampo, Gabriela Mistral, Delmira Agustini, Mireya Lafuente, Concha Méndez, María Izquierdo, María Asúnsolo, Margarita Michelena. Comenta Millán que él y Efrén Hernández invitaron esta última a dejar sus "colaboraciones 'de ataque'", algunos firmados con seudónimos, en *Tira de colores*. Sobre la "poetisa hidalguense" comenta Millán que su "privilegiada amistad era uno de los bienes más provechosos obtenidos en las reuniones... de la pintora María Izquierdo" (p. 126). Michelena, al juicio de Millán, publicó asiduamente para la revista, y sus poemas –"esplendores exclusivos"– están registrados en los sumarios de *América*. Pita Amor llegó a la revista invitada por Margarita. Ellas dos, Juan Rulfo y Eglantina Ochoa de Sandoval recibirían el gran apoyo y reconocimiento de Efrén Hernández. Reseña Millán:

> Ramón [Gálvez] vino también con la buena nueva de que dos o tres muchachitas de Filosofía y Letras empezaban a escribir en forma admirable y que deseaban conocernos. Ellas resultaron ser la ahora celebérrima Rosario Castellanos, Lola Castro y Luisa Josefina Hernández, inspiradoras las tres desde el primer momento de muy encendido interés para nosotros, y de inevitable apego. A ellas dedicamos no sólo páginas y páginas de la revista, sino mucho de nuestra vida aquel tiempo y sendas ediciones de presentación muy vistosa y exclusiva. Efrén hizo un prólogo de bello halago poético para la plaqueta de Lolita *El corazón transfigurado*, y yo una proclama de afectuoso entusiasmo para el primer libro de la niña Castellanos: *Apuntes para una declaración de fe*, augurándole posibilidades de romper todas las marcas femeninas establecidas hasta entonces. De ella editamos también *Presentación al templo* y *El rescate del mundo*. Luisa Josefina no quiso ya que se le publicaran versos, sino cuentos, fragmentos de novela y pequeñas obras de teatro, juzgadas ya como maravillas y dignas de imitarse por Emilio Carballido y Sergio

> Magaña. A quienes ella también nos llevó para que viéramos sus cosas y quienes nos resultaron muy apreciables y dignos de impulso (pp. 130-131).

Luisa Josefina Hernández es vista como punta de lanza de su generación de dramaturgos. Millán informa también que en *América* publican teatro de Carmen Toscano y de Magdalena Mondragón, "quien –dice– nos ayudó mucho de paso con una gran campaña de publicidad en el periódico donde ella trabajaba" (p. 133). Para concluir agradece el apoyo de Emma Godoy, autora de *Érase un hombre pentafácico* (1961). Con los nombres de Rosario Castellanos y Dolores Castro aparece el de Luisa Josefina Hernández, quien en 1949 y en el número 60 de *América* publica "Indecisión" (46-49). El mapa de nombres y de títulos de escritoras extiende aún más sus líneas, sus territorios, y ellas incursionan en más de un género. La literatura mexicana entra con el país en la segunda mitad del siglo XX.

En 1954 la posibilidad de nuevas entrevistas entusiasmó a los jóvenes escritores. De esto habla Antonio Silva Villalobos en "Metáfora y las cuatro revistas que le dieron origen". Y nos sigue diciendo en su conferencia de esta serie que un nuevo Ateneo estaba a punto de ser creado. Se llamaría Ateneo González Martínez. Se hizo el proyecto, interesó a la institución que lo patrocinaría –el Instituto de la Juventud Mexicana– pero antes de que anocheciera las ilusiones se vinieron abajo. Todo iba viento en popa hasta que necesariamente se habló del presupuesto... necesario. Poderoso caballero se portó caballerosamente pero sin poder económico, y allí concluyó la gestión.

Concluyó es un decir puesto que, de la oficina donde se presentó el presupuesto de los tres mil pesos que no fue aprobado, el grupo ya encaminado se refugió en el Café París para hablar y consolarse y animarse en que todos habían trabajado antes sin la bendición oficial que, a la hora de la verdad, no tenía los dineritos suficientes para el nuevo Ateneo de quien le había torcido el cuello al cisne. Había, pues, que seguir trabajando y colaborar con la única compensación de ser publicado. De allí salieron las revistas *Dintel*, *Espiral*, *Fuensanta*, *Hierba* y, finalmente, *Metáfora*.

Inspirados en la musa de López Velarde apareció *Fuensanta* y lo siguió haciendo durante casi dos años, de diciembre de 1948 a noviembre de 1950. Allí publica –y vale la pena asomarse a "Brocal", una de sus secciones– Rosario Castellanos, Dolores Castro, Margarita Michelena y Margarita Paz Paredes; con ellas, Jaime Sabines, Carlos Pellicer, Manuel Altolaguirre, Rubén Bonifaz Nuño, entre otros. *Fuensanta* privilegió la publicación de poesía femenina.

Espiral saldría a lo largo de todo el año de 1954; allí reunían a "rezagados" y rechazados. Gracias a un directorio que les dio Rosario Castellanos pudo circular en España y en América Latina. Contaron además con ilustraciones de

algunos artistas, entre los que se nombran a Elvira Gascón, Irma Ezcárzaga y Aurora Reyes, además de Carlos Mérida, Mariano Rechy, Muñoz Mariño y el Doctor Atl.

Siguiendo de cerca nombres de mujeres, en la breve en cuanto a sus páginas y su vida revista *Dintel* (1954) publicó Celia León, cuyo nombre se menciona con el de Elías Nandino y Juan Rulfo, entre otros. Por cierto, fue *Dintel* una de las revistas donde Rulfo publicó en 1954 un capítulo de "Los murmullos", que un año después –y completa– sería *Pedro Páramo*, para siempre y por los siglos y los siglos.

De 1952 a 1953 apareció en Torreón, Coahuila, la revista *Hierba*. Enriqueta Ochoa y Gloria González Z., junto con José Herrera M., fueron sus directores. Al igual que *Fuensanta*, *Espiral* y *Dintel*, la revista *Hierba* tuvo que ver con la publicación de *Metáfora*, desde un principio proyecto interesante y polémico sobre todo por su columna "Colofón", crítica y criticona del *establihsment* literario de aquel momento. Además de los dieciocho números publicados, de 1955 a 1958, *Metáfora* tuvo varias colecciones y en ellas encontramos publicaciones de mujeres. Algunos ejemplos: en la Colección Metáfora aparecieron los *Poemas 1953-1955* (1957) de Rosario Castellanos. La Edición Metáfora fue nutrida por varias escritoras: de Eglantina Ochoa Sandoval se publica *Inverosímiles*; de Irma Contreras García, *Gutiérrez Nájera*; de María del Mar, *Horizontes de sueños*; de Elvira López Aparicio, *Roa Bárcena*. Aparecieron también plaquetas, como *Mínima galaxia* de Olga Arias, y una colección titulada *Moscos de Metáfora*.

Metáfora reunía a escritoras y escritores –iconoclastas varios– del momento, y la Cueva de Metáfora, su "antro" de reunión, se hizo el lugar de la cita inamovible de los viernes por la noche. Allí, cerca de la Alameda llegaban, entre otros muchos, Juan Rulfo, Rosario Castellanos, así como Eglantina Ochoa, Thelma Nava y Efraín Huerta, Jaime Sabines, Olga Arias y Marlene Aguayo. Cuenta Thelma Nava que en las reuniones de la Cueva conoció a Amparo Dávila, quien fue secretaria de Alfonso Reyes. Mucho tuvo que ver don Alfonso con la escritura y publicación de *Tiempo destrozado* de 1959.

Silva Villalobos reseña la vida de *Metáfora* y de la Cueva de Metáfora, cuyas paredes fueron tapizadas de recortes, cartas, notas de periódicos, billetes pues, de la vida literaria conectada con la revista. En las reuniones no sólo se bebía –incluso café, se aclara– sino que religiosamente se llevaba a cabo una ceremonia en la que la devoción de los metafóricos visitantes se concentraba en un altar donde dos veladoras iluminaban un retrato. Cada viernes alguien encendía las veladores y dirigía una plegaria para que el "patrón de los escritores le concediera el milagro literario de verse consagrado" (p. 162). El altar fue

transformándose: las veladoras y los devotos aumentaron, los "milagritos" se multiplicaron como panecitos de metal, y lo que sirvió primero como repisa adornada con papel picado se convirtió en un dosel cubierto donde los bendecidos ofrecían sus exvotos por las regias concesiones del regio patrón. Silva Villalobos cuenta que Alfredo Cardona Peña, asiduo visitante de la Cueva, por medio de una reseña en *Revista de Revistas* hizo público el rito de ceremonia y así enteró a su amigo Alfonso Reyes de su patronazgo. Al parecer, a don Alfonso no le hizo gracia la crónica de la que era protagonista. Sin embargo, el rito de ceremonia de agradecimiento siguió realizándose los viernes santos de la Cueva.

Fue un oasis desacralizador en la segunda mitad del siglo XX. Ni tardo ni perezoso, Rubén Salazar Mallén escribió en la revista *Mañana*: "La jovialidad preside las tertulias de *Metáfora*; todo ahí es optimismo y buen humor, como que las cuevas de *Metáfora* son en México el último reducto de una bohemia que quiere confiar en la vida, que fluye ajena al cálculo y el miedo. No la seguridad sino la alegría de vivir, la confianza. Y no el renombre sino el placer de realizar la obra" (p. 164; cit. por Silva Villalobos). A la muerte de *Metáfora*, muerte por enfermedad financiera, la Cueva no tuvo el lugar suficiente para la ceremonia y se enterró en un gran salón del Sindicato de Maestros. Recuerda Silva Villalobos: "Eglantina nos llevó un gran pastel adornado en la cúspide con un pequeño ataúd negro y cuatro velitas" (p. 165). Después de la euforia del funeral festejo vino la tristeza por *Metáfora* que literalmente se había acabado, no literariamente por lo que pudo hacer a lo largo de tres años. Integrantes del grupo del que salieron las revistas *Dintel*, *Espiral*, *Fuensanta*, *Hierba* y *Metáfora* habían iniciado sus reuniones en el Café París para hablar en principio de su malogrado proyecto ateneísta y pos-posmodernista. Eso fue en 1954. Desde muchos años antes el Café París era frecuentado por artistas e intelectuales.

En *Juan Soriano, niño de mil años*[22], el artista jalisciense cuenta que en 1935 todos iban al Café París: Lola Álvarez Bravo, José Luis Martínez, Rafael Solana, Chabela Villaseñor, Gabriel Fernández Ledesma, Lupe Marín, Frida y Cristina Kahlo, Xavier Villaurrutia, Agustín Lazo, Manuel Rodríguez Lozano. Dice Soriano a Elena Poniatowska: "Las pláticas del Café París me apasionaron cuando apareció Octavio que, como ya te dije, llegó de España un poco antes que los españoles" (p. 74). Juan siguió yendo al café a pesar de las prohibiciones de Santos Balmori. "¿Salirme con que no quería que fuera yo al Café París porque Octavio era el diablo y los demás sus acólitos?" (p. 73). Dice Juan: "Al

[22] ELENA PONIATOWSKA, *Juan Soriano, niño de mil años*, Plaza y Janés, México, 1998.

cerrarse el Café París, íbamos al Tenampa a rematar la noche" (p. 72). Sigue Soriano:

> Fui bastante mal portado, me entregué a una estrepitosa vida de relajo y pachanga. El Tenampa, la calle del Órgano (la de las prostitutas de Cartier-Bresso), la de Lazarín del Toro, donde comía unos panuchos riquísimos para bajarme el cuete, eran mi reino. *La Peque*, Josefina Vicens, las hermanas Kostakowsky, las Campobello, Nellie y Gloria" (p. 80).

De todas las épocas, la amistad es un tesoro cuidado y resguardado por hombres y mujeres. Tratándose de México vamos viendo cómo repercute en su vida cultural.

En los años cincuenta, el Café París mexicano continuó siendo frecuentado, como aquí vimos, por los escritores que se comprometieron con lo que finalmente fue *Metáfora*. Coincide con este proyecto el de la revista *Estaciones*, publicada de 1956 a 1960. Se publicaba cuatro veces al año. Más ceremoniosa que la de *Metáfora* es la presentación de Elías Nandino quien cuenta que *Estaciones* surgió de un desayuno que tuvo con Alfredo Hurtado –ambos subsidiarían la revista y aceptarían otros apoyos económicos–, y fue resultado de sus cuestionamientos de los "*ismos* dañinos por decadentes" (p. 171), de los grupitos –dice– más egoístas que literarios y de las "verdaderas dictaduras" de los intelectuales y de mafias en el poder. Nandino se queja de los ataques del suplemento del periódico *Novedades*, –*México en la Cultura*– y reconoce que el de *El Nacional*, la *Revista Mexicana de Cultura* sí se ocupó, para bien y para menos bien, de la revista. Nandino trae a colación una nota que Rafael Solana escribe en *El Universal*. Parte de ella nos interesa especialmente: "Las mejores colaboraciones de la entrega nos parecen ser las de Elías Nandino... pues entregó la mejor prosa... y la mejor nota crítica sobre el libro de Josefina Vicens" (p. 186). La reseña había salido en el número 11 de *Metáfora*, publicado en 1958.

Estaciones[23] contó con Alfonso Reyes y entre sus invitados estaban Carlos Pellicer, José Luis Martínez y Alí Chumacero. Algunos colaboradores de *Estaciones* publicaban también en *Metáfora*, como Jaime Sabines y Rubén Salazar Mallén. Aparecieron allí algunos poemas del desaparecido Xavier Villaurrutia "y el bello relato que Margarita Michelena hizo sobre la muñeca 'Aurelia, o la bella durmiente'" (p. 176). Jóvenes escritores participaron en los suplementos que inició la revista, de los que fue su coordinador José Emilio Pacheco; entre los colaboradores se menciona a Carmen Alardín y a María S. Harding. Publica también Volga Marcos y encontramos varios escritos de Elena

---

[23] En marzo de 1962 en la revista *Hispania* Boyd G. Carter publicó una nota sobre *Estaciones*.

Poniatowska, quien figura en el *Comité de colaboración* de la revista. En el *Último panorama de la poesía mexicana* (*Estaciones* 12, número especial) con reconocidos y nuevos escritores del momento publicaron María del Mar, Margarita Michelena, Rosario Castellanos y Carmen Alardín. A los nombres ya mencionados se añade el de Margarita Nelken, cuyo ensayo es ilustrado por Raúl Anguiano, y el de la uruguaya Dora Isella Russel. Cercana a Alfonso Reyes, en el otoño de 1956 Amparo Dávila publicó en *Estaciones* su cuento "Garden party del olvidado"[24].

La revista se distingue por promover la publicación de jóvenes de la "nueva generación"; entre otros, José de la Colina, Beatriz Espejo, Juan García Ponce, Vicente Leñero, Juan Vicente Melo, Tomás Mojarro, Carlos Monsiváis, Sergio Pitol, Eraclio Zepeda, Gustavo Sainz y, ya mencionados, José Emilio Pacheco y Elena Poniatowska, quien en 1956 publicó "Melés y Teleo" en la revista *Panoramas*[25].

De 1955 a 1960 es la revista *Kátharsis*. Se publica en Nuevo León y aparecen 22 números. Participan Hugo Padilla, Arturo Cantú, Alfonso Reyes, Octavio Paz, Carlos Fuentes, Amparo Dávila, Enriqueta Ochoa, Carmen Alardín, José de la Colina, Isabel Fraire. Ya entrada la década de los años sesenta, surge *El Rehilete* (1961). Su existencia fue de diez años. La fundan Beatriz Espejo, Carmen Rosenzweig, Margarita Peña y Thelma Nava, quien años más tarde participó en la fundación de *Pájaro Cascabel* (1982). Y tratándose de revistas fundadas por mujeres, Margo Glantz fue la primera directora de *Punto de Partida*, creada en 1966, y Eugenia Revueltas la segunda.

Como hemos visto, las revistas creadas en los años cuarenta –pienso específicamente en *Rueca*– tuvieron un desafío en cuanto a su periodicidad y calidad de su publicación. Si en los años cuarenta *Rueca* fue ideada y administrada por un grupo de mujeres y se convirtió en faro de luz, en caleidoscopio de puntos de vista y de opiniones, en centro de atracción de creaciones más ajenas que propias en un afán de recepción y de difusión, ninguna de las revistas de los años cincuenta tuvo su misma tesitura; sin embargo, las revistas que se crearon, que fueron muchas, ofreció a su público firmas femeninas puestas en la misma página o página enfrente de las firmas de los colegas escritores.

Quienes escriben en las revistas de los años cincuenta publican también sus primeros libros y muchos de éstos son parte de proyectos colectivos. En cuanto a revistas o suplementos culturales, hay tres movimientos de época relacionados

---

[24] *Estaciones*, 1 (1956), núm. 3, 375-378.
[25] *Panoramas* (1956), núm. 2, 135-299.

entre sí: en 1947 en el periódico *El Nacional* se inaugura la *Revista Mexicana de Cultura*, cuyo primer director fue Fernando Benítez; entre sus colaboradores, María Elvira Bermúdez. En 1949, ya en el periódico *Novedades*, Benítez inaugura *México en la Cultura*; por cuestiones de censura sale de *Novedades* y es invitado en *Siempre!* donde en 1962 funda *La Cultura en México*.

Tan lejos y tan cerca del Ángel de la Independencia y de La Diana Cazadora y muy cerca de México en la cultura y dentro de la cultura en México circulan escritoras y escritores: María Luisa Mendoza, Carlos Monsiváis, Elena Poniatowska, Carlos Fuentes, Juan García Ponce, Juan Vicente Melo; artistas también como José Luis Cuevas que en los años sesenta bautizaría a la Zona Rosa. Núcleo fundamental es la llamada Generación del Medio Siglo[26], un grupo intelectual multifacético que vive al día con su época; lo caracteriza su diversidad, su capacidad participativa y cuestionadora, su movimiento centrípeto, centrífugo. Es la primera generación en la que alternan nombres de escritores y de escritoras. Enumeremos la lista del *Diccionario de literatura mexicana* recién citado para dar esta "imagen primera de una generación":

> Inés Arredondo, Huberto Batis, Julieta Campos, Emmanuel Carballo, Amparo Dávila, José de la Colina, Salvador Elizondo, Sergio Fernández, Carlos Fuentes, Sergio Galindo, Juan García Ponce, Ricardo Garibay, Margo Glantz, Henrique González Casanova, Jorge Ibargüengoitia, Jorge López Páez, Sergio Magaña, Juan Vicente Melo, Ernesto Mejía Sánchez, María Luisa Mendoza, Luis Guillermo Piazza, Sergio Pitol, Edmundo Valadés... Isabel Fraire, Ulalume González de León, Miguel Guardia, Jorge Hernández Campos, Jaime García Terrés, Eduardo Lizalde, Marco Antonio Montes de Oca, Rubén Bonifaz Nuño, Rosario Castellanos, Álvaro Mutis, Jaime Sabines, Tomás Segovia, Luis Rius y Gabriel Zaid... Héctor Azar, Emilio Carballido, Juan José Gurrola, Luisa Josefina Hernández y Vicente Leñero (pp. 208-209).

De este "nuestro nuevo libro", pertenecen a la generación de los cincuenta cinco escritoras: Luisa Josefina Hernández, María Luisa Mendoza, Amparo Dávila, Julieta Campos e Inés Arredondo. Su pluralidad de géneros, de temáticas, de estilos, tonos, voces, de presencias en revistas...[27] da lugar a invenciones

---

[26] Véase la información que ofrece el *Diccionario de literatura mexicana Siglo XX*, coord. Armando Pereira; colab. Claudia Albarrán, Juan Antonio Rosado y Angélica Tornero, Universidad Nacional Autónoma de México-Ediciones Coyoacán, México, 2000; 2ª ed., 2004, la que utilizo.

[27] Las podemos encontrar en periódicos y revistas de épocas distintas: por ejemplo, *Revista de la Universidad de México*, *Revista de Bellas Artes*, *Revista Mexicana de Literatura*, *La Cultura en México*, *Siempre!*, *La Palabra y el Hombre*, *Diálogos*, *Revista de la Universidad*, *Plural*, *Vuelta*, *Estaciones*, *Anuario del Centro Mexicano de Escritores*, *Cuadernos del Viento*, *El Cuento*, *El Rehilete*, *Revista de Filosofía y Letras*, *Revista de la Universidad de Tabasco*,

varias que a su vez se combinan con las de la escritura de Josefina Vicens, Beatriz Espejo, Aline Pettersson y Esther Seligson. Las primeras cinco aportan a la generación de medio siglo una textualidad a "los privilegios de la vista" y otras textualidades más, soterradas y que emergen a la primera provocación de la lectura. Las nueve escritoras y sus contemporáneas están antecedidas por menos escritoras, es cierto, pero por mujeres que son preludio de nuevos mensajes literarios.

Hay nombres personales y literarios que, previos a los años cincuenta, son antecedentes macizos de nuevos nombres y obras de la década de los cincuenta, y otros más son inaugurales de una mitad del siglo veinte; la separación es a veces una delgada línea en prosa o en verso y otras veces es resultado de una nueva época que se anuncia profesional. Las líneas de la escritura femenina se amplían y el mapa se configura sólidamente articulando sus nuevos trazos con los ya existentes y abriendo nuevas posibilidades también genéricas y de género. La presencia de las mujeres escritoras en las revistas mexicanas cada vez fue más numerosa. Dos ejemplos de un mismo año –1956– y en una misma revista –*Universidad de México*: Inés Arredondo publica "El membrillo" y Amparo Dávila, "El huésped". La sensualidad del membrillo literario y la confesión de la narradora que aniquila al invitado de su esposo hacen saborear pulpas de erotismo y abrir la puerta a las voces de personajes femeninos que matan y liberan presencias fantásticas en el umbral de la literatura de mujeres.

CAMBIO DE PAPEL: NUEVAS ESCRITORAS

En los años cincuenta, Juan José Arreola había creado su editorial Los Presentes. Fue precisamente *Lilus Kikus* de Elena Poniatowska el libro inicial de dicha colección. Son los cincuenta también los años en que Juan José Arreola funda los primeros talleres literarios en México. Cuenta Carmen Rosenzweig que en 1954, en el Instituto Mexicano Norteamericano de Relaciones Culturales, estaba colgado un anuncio que decía "Juan José Arreola, clases de estilo literario..." Interesada, Carmen Rosenzweig tomó la clase y en Los Presentes apareció, de su autoría, *El reloj* (después vendría su novela *1956*) así como *Espacios* de Mercedes Durand, *Valle verde* de Raquel Banda Farfán y *Casa de niebla* de Margarita Paz Paredes.

Prometeus, *Zócalo*, *Cine Mundial*, *La Mujer de Hoy*, *Mujeres*, *Buen Hogar*, *Vanidades*, *Cosmopólitan*, *Fin de Semana*, *Kena*, *Diseño*, *Vogue*, *La Cabra*, *fem.*, *Casa del Tiempo*, *Revista de Revistas*, *Proceso*, *Escénica*, *Blanco Móvil*, *Letras Potosinas*, *Estilo y Cuadrante*, *Ariel*, *Summa*, etc. En Periódicos: *El Sol de México*, *El Nacional*, *El Excélsior*, *El Heraldo de México*, *Novedades*, *Ovaciones*, *El Día*, *El Gallo Ilustrado*, *El Universal*, *Sábado*, *Diorama de la Cultura*, *Uno más Uno*, *La Jornada*, etcétera.

Ejemplos de otras publicaciones cercanas y creadas por Arreola fueron *La otra hermana* (1958) de Beatriz Espejo y *La muerte es una ciudad distinta* (1959) de Olivia Zúñiga, las dos en Cuadernos del Unicornio, como también *Después del sueño* (1960) de Carmen Alardín. Los varios nexos culturales e intelectuales entre escritoras y escritores expanden el campo literario.

Cuando en 1956 Luis Leal publica su *Breve historia del cuento mexicano*[28], hace acompañar el nombre de Nellie Campobello con los de María Elvira Bermúdez, Guadalupe Dueñas y Elena Poniatowska. De la también duranguense María Elvira Bermúdez dice: "caso raro de mujer interesada en el género detectivesco, a quien se debe el mejor estudio sobre el cuento policíaco en México, ha contribuido a enriquecer el género con excelentes producciones. El protagonista de sus obras, Armando H. Zozaya, es el más intelectual de los detectives mexicanos" (pp. 135-136). En los mismos años cincuenta, María Elvira Bermúdez publica *Diferentes razones tiene la muerte* (1953) y su antología *Los mejores cuentos mexicanos* (1955).

Entre lo que Luis Leal denominó "Novísima promoción de cuentistas" (pp. 145-149) de su *Breve historia del cuento mexicano* incluyó a Elena Poniatowska:

> ...sobrina de la poetisa Guadalupe Amor, ha pasado la mayor parte de su vida en México. Además de su colaboración en periódicos y revistas, ha publicado *Lilus Kikus*, o sean las aventuras espirituales de una niña de despejado entendimiento, contadas en tono lleno de gracia y primor. A través de los ojos de la niña Lilus vemos este aspecto de la vida mexicana tan poco conocido, el aspecto risueño, alegre y juguetón (p. 134).

Guadalupe Dueñas es mencionada también entre la "Novísima promoción de cuentistas" (p. 146), dato que, junto con el de Elena Poniatowska, Luis Leal toma de Emmanuel Carballo[29]. Guadalupe Dueñas, como casi todas las escritoras de este nuevo libro, recorre con su propio ritmo varias décadas y territorios del campo literario. De los años cincuenta son dos de sus libros fundantes: *Las ratas y otros cuentos* (1954) y *Tiene la noche un árbol* (1958).

---

[28] LUIS LEAL, *Breve historia del cuento mexicano*, Andrea, México, 1956 (*Manuales Studium*, 2). Años después, se reedita también en México: Universidad Autónoma de Tlaxcala-Universidad Autónoma de Puebla, 1990 (*Destino Arbitrario*, 2). Cito por la primera edición. En 1996, la Universidad de California de Santa Bárbara celebró los cuarenta años de la primera edición con un coloquio dedicado a su autor. Para los mismos días del coloquio se publica *El cuento mexicano. Homenaje a Luis Leal*, ed. Sara Poot Herrera, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1996. De las escritoras estudiadas en este libro coordinado por Elena Urrutia participaron en dicho coloquio Aline Pettersson y Beatriz Espejo. Sus cuentos –"Batallas" y "*Haute couture*"– están respectivamente en pp. 509-516 y 525-528.

[29] EMMANUEL CARBALLO, *Nuevos cuentistas mexicanos*, Biblioteca Mínima Mexicana, México, 1955, 2 ts.

Hay una gran calidad y cantidad de títulos de escritoras en los años cincuenta. Es la década en que la escritura de mujeres da un simultáneo salto cuantitativo y cualitativo. Llama la atención, por ejemplo y como ejemplo, la exuberancia de Luisa Josefina Hernández. Con Rosario Castellanos y *De la vigilia estéril*, en 1950 Luisa Josefina Hernández publica *Aguardiente de caña* (teatro); ese mismo año Amparo Dávila da a conocer sus *Salmos bajo la luna* (poesía). En 1951 Luisa Josefina Hernández publica *Los sordomudos* y *La corona del ángel*, y en 1952 *Afuera llueve* y *Los duendes* (teatro). De ese año es *El rescate del mundo* de Rosario Castellanos. Y siguen saliendo nuevos libros con firmas de mujeres.

En 1953 publica el suyo María Lombardo de Caso que ha titulado *Muñecos*. Ese mismo año, entre agosto y septiembre, en la Universidad Nacional Autónoma de México se celebra el tercer Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana. En el contexto de este congreso, aunque no se noten por lo pronto, hay escritoras que se fraguan como tales y las hay ya profesionales. El mismo año de *Lilus Kikus*, Luisa Josefina Hernández publica *Botica Modelo* y Amparo Dávila, *Perfil de soledades* y *Meditaciones a la orilla del sueño*; estamos hablando de 1954.

Cruzamos la mitad de la década, y en 1957, año de *Balún Canán*, Luisa Josefina Hernández publica *La llave del cielo* y *Los frutos caídos*, libro que gana el premio del concurso de Bellas Artes. Lo prolífico de la obra de Luisa Josefina Hernández contrasta con el pudiéramos decir libro minimalista de Josefina Vicens, que lo pone a circular en 1958: *El libro vacío*. El contraste cuantitativo se desquita en la similitud talentosa entre las dos escritoras. Luisa Josefina Hernández extenderá el suyo hacia varios géneros literarios y Josefina Vicens concentrará el suyo en *El libro vacío* de 1958 y en *Los años falsos* de 1982; al mismo tiempo proliferará su talento en la rica producción de guiones cinematográficos de su autoría.

Los últimos tiempos de 1950 se esmeran aun más, poco antes de tocar el año de 1960. El mismo año de *El libro vacío*, Josefina Vicens escribe los diálogos para la película *Las mil y una noches*. En 1959, junto con Emilio Carballido, Luisa Josefina Hernández escribe el argumento de la película *La torre de marfil*, y con Juan de la Cabada, Elena Garro y Mauricio de la Serna, Josefina Vicens escribe *Las señoritas Vivanco* y también la historia para la película *Amor se dice cantando*. Es el 59 un año muy atractivo en cuanto a creación femenina, y tenemos *Las buenas conciencias* de Carlos Fuentes. María Lombardo de Caso publica *Una luz en la otra orilla*, Emma Dolujanoff, *Cuentos del desierto* y Amparo Dávila, *Tiempo destrozado*. Luisa Josefina Hernández amarra la década

con *Arpas blancas... conejos dorados* y su excelente título *El lugar donde crece la hierba*.

Estamos en los umbrales de los años sesenta. Emmanuel Carballo publica *El cuento mexicano del siglo XX*[30] y entre las cuentistas que selecciona están Elena Garro ("La culpa es de los tlaxcaltecas"), Emma Dolujanoff ("Arriba del mezquite"), Rosario Castellanos ("La rueda del hambriento"), Guadalupe Dueñas ("Al roce de la sombra"), Amparo Dávila ("La celda"), Carmen Rosenzweig ("Juventud"), Inés Arredondo ("La Sunamita"). ¡Qué década para el cuento mexicano en manos también de mujeres cuentistas! Son años de varias alternativas culturales: ya hay más librerías y editoriales – Joaquín Mortiz, Siglo XXI, Era...–, se puede ir al cine a ver *Los caifanes* (1966), ya puede sintonizarse Radio Universidad, oír a Los Beatles; la UNAM publica el *Diccionario de escritores mexicanos*[31], y México se prepara para la Olimpiada sin saber todavía que en su Plaza de las Tres Culturas el Gobierno ordenará una redada de muerte, una cacería moderna y horrenda, sangrienta y criminal contra los estudiantes. Es éste un capítulo aparte: "Tlatelolco no se olvida". Sobre la matanza han escrito Elena Poniatowska, Rosario Castellanos y María Luisa Mendoza, entre otras plumas denunciantes de ese "2 de octubre, Día de Muertos" como lo llama Carlos Monsiváis. Volvamos por ahora a la década de los años cincuenta, de aquel pasado que fue mejor que el final de los años sesenta.

YA NADA ES IGUAL

En el campo literario mexicano convergen programas de becarios, centros literarios, proyectos de cultura, premios también literarios. Visto a lo largo de los años, parece un milagro la existencia del Centro Mexicano de Escritores (1951-2005), al que se dio fin los últimos meses de 2005[32]. Fuerzas del "mal" y del bien tuvieron que ver con su apertura en 1951, cuando la Fundación Rockefeller decidió invertir en una causa noble literaria y crear el *Mexican Writing Center*. Se lanzaron convocatorias para que los aspirantes a la beca presentaran un proyecto. Famoso y generoso, primero por sus becas y después por quienes allí estuvieron, en 1954 dicho *Center* se convirtió en el Centro Mexicano de Escritores, A. C. Como centro de creación literaria fue una catedral,

---

[30] EMMANUEL CARBALLO, *El cuento mexicano del siglo XX*, Empresas Editoriales, México, 1964.

[31] AURORA M. OCAMPO y ERNESTO PRADO VELÁSQUEZ, *Diccionario de escritores mexicanos*, con un "Panorama de la literatura mexicana" de María del Carmen Millán, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1967.

[32] Véase el "Réquiem por el Centro Mexicano de Escritores" de José Agustín, Beatriz Espejo, José Luis Espinosa [entrevista con Armando Ayala Anguiano] y Horacio Ortiz. *Confabulario*. Suplemento de Cultura de *El Universal*, 22 de octubre de 2005.

a la que acudían religiosamente escritores y escritoras; como centro de reunión, era como la casa de todos ellos. Entre los rectores de sus normas de funcionalidad estuvieron la estadounidense Margaret Sheed, Alfonso Reyes –su primer presidente–, Felipe García Beraza, muy amigo de Dolores del Río, Carlos Prieto, quien siempre aportó parte de la economía que lo sustentaba, y Martha Domínguez Cuevas. El Padre, el Hijo y el Espíritu Santo del Centro Mexicano de Escritores fueron Francisco Monterde, Juan Rulfo y Juan José Arreola, la trinidad formadora de nuevos escritores. En esa tarea fueron muy importantes también Ramón Xirau y Salvador Elizondo. Entre los tres primeros, entre los cinco y entre todos los escritores de México, podemos decir que la mayor bendición –con actos previos de confesión y comunión en los talleres de escritura– la ha dado hasta el momento Juan José Arreola.

Del Centro Mexicano de Escritores, Héctor Azar dijo en 1981 (*El Universal*, 13 de agosto):

> Porque el CME también es campo virtual de empeños femeninos; amenaza y regazo. Los alados nombres de Emma Dolujanoff, Bambi, Pilar Campesino, Elsa Cross, Julieta Campos, Silvia Molina, Guadalupe Dueñas, Amparo Dávila, Rosario Castellanos... Juego de reinas. Temas y variaciones que marchan por marcharse; especies imperfectas de la imperfección que se da más genuinamente que en la pluma supermacha, que en la palma viril (p. 429).

A excepción de Josefina Vicens, todas las escritoras de este nuevo libro tuvieron beca del CME: Luisa Josefina Hernández (1952-53 y 1954-55), y también Inés Arredondo (1961-62), Amparo Dávila y Julieta Campos (1966-67), María Luisa Mendoza (1968-69), Esther Seligson (1969-70), Beatriz Espejo (1970-71) y Aline Pettersson (1977-80). Luisa Josefina Hernández fue la primera escritora becada del Centro Mexicano de Escritores, y en los años cincuenta la tuvieron la beca también Rosario Castellanos (1953-54), Elena Poniatowska, Carmen Rosenzweig y Emma Dolujanoff (1957-58 y 1958-59)[33].

Los proyectos que presentaban los aspirantes a las becas del Centro Mexicano de Escritores nos aproximan a los planes de las ocho autoras mencionadas; los de Josefina Vicens se leen en su propia obra y en la memoria que de ella hace aquí Sandra Lorenzano. Al parecer, Luisa Josefina Hernández no presenta proyectos sino realidades literarias, y Edith Negrín las sigue al "tírese" de cada una de sus innumerables publicaciones y géneros literarios. Las otras estudiosas y los estudiosos de este libro también recorren las obras –antes y después de los

---

[33] MARTHA DOMÍNGUEZ CUEVAS, *Los becarios del Centro Mexicano de Escritores (1952-1997)*, Editorial Aldvs-Cabos Sueltos, México, 1999 (se publican fichas bio-bibliográficas de los becarios del CME hasta el año de 1997).

proyectos del Centro Mexicano de Escritores– y cada acercamiento privilegia elementos caros a cada hilo que se entresaca; se ofrece así una lectura de conjunto –a la que se incorpora la de *Rueca* de Elena Urrutia– que da lugar a un trenzado de líneas de creación e interpretación del campo literario mexicano.

En 1961 Inés Arredondo propuso con precisión: "Escribir un libro de cuentos" (p. 28). Beatriz Espejo conoce muy de cerca el proyecto y sus resultados, la obra y la vida de Arredondo, y las recrea. Amparo Dávila escribió en 1966: "Me propongo hacer un libro con una docena de cuentos. Como temática, mi tema fundamental es el hombre, su incógnita. Lo que hay en él de vida, de gozo, de sufrimiento y preocupación" (p. 114). Georgina García Gutiérrez se adentra en la fantástica de la niña de Zacatecas y entrevista a Amparo Dávila, la verdadera. Ese mismo año Julieta Campos se propuso "Un libro de relatos titulado *Los gatos*". Añade Julieta: "Actualmente trabajo también en un ensayo largo (de aproximadamente 120 cuartillas) sobre 'La novela y los novelistas contemporáneos', que se añadiría al proyecto anterior como parte del trabajo de la beca" (p. 74). Danubio Torres Fierro escribe sobre la narrativa en su conjunto y, amigo de la autora, la hace hablar sobre su propia obra. En 1968, María Luisa Mendoza prometió:

> Una crónica y una novela corta o especie de *crocuento* largo. La crónica dependerá de los acontecimientos que sobrevengan a mi ciudad durante el año que yo conviva con el Centro; la novela, de mi invención de personajes que probablemente desfilen en la primera persona (el yo disfrazado) o en última persona, según la loca de la casa (p. 237).

Ana Mari Gomís registra los neologismos y va tras la fantasía y los ojos de papel volando de la China. Esther Seligson explicó en 1969:

> Mi proyecto está básicamente encaminado a la profundización y experimentación –si se puede emplear este término– no sólo desde el punto de vista técnico sino también espiritual, dentro del terreno de la narración corta o en *nouvelle*. De tal manera que el relato o los relatos que se vayan creando, formen un todo dentro de un espacio literario y diferente, y puedan, dado el caso, establecer su propia teoría literaria" (pp. 373-374).

Precisamente de ese año es *Tras la ventana un árbol* (1969) de Esther Seligson. José María Espinasa descifra la obra y escribe sobre su hermenéutica. En 1970 Beatriz Espejo propuso:

> Una novela, *Los eternos dioses*, de cierto carácter histórico. Los personajes, alrededor de treinta, forman parte de los círculos de amigos y enemigos que se movían en torno a los Gracos. Todos viven y sufren dentro de un mismo momento en el tiempo.

> Pretendo que cada uno aporte a la narración un monólogo capaz de matizar y definir los aspectos psicológicos de su mundo" (p. 130).

Claudia Albarrán se introduce en esos mundos familiares y de alta costura. El proyecto de Aline Pettersson fue: "Un libro de relatos breves que tiene como título provisional *Los tapices*" (p. 299). Su brevedad refracta la poética de la escritora. Lo sabe Laura Cázares y la representa en el análisis de una sola pieza.

Los proyectos de esos años fueron revisados por el Centro Mexicano de Escritores, que tenía entre sus reglas otorgar becas a jóvenes autores. Cuando se le otorga a Guadalupe Dueñas, la escritora acababa de cumplir 40 años. A sus palabras, "El Centro otorga esas becas a los jóvenes y yo era ex joven, no tenía ya la edad reglamentaria", Beatriz Espejo comenta: "Fueron Margaret Sheed y Felipe García Beraza quienes alentaron las esperanzas de Lupita y la edad le fue perdonada" (p. 122). Las palabras de Beatriz Espejo y de Guadalupe Dueñas son parte de una entrevista que en 1976 (*El Excélsior*) la autora de *Muros de azogue* le hizo a la de *No moriré del todo*:

> Entre las mejores experiencias está la compañía de escritores jóvenes como Vicente Leñero, Inés Arredondo, Gustavo Sainz, Shelley y muchos más... El entusiasmo de ellos, sus temas y su creatividad me adentraron en un mundo nuevo cuya visión difería de la mía propia y me era muy saludable. Guardo un maravilloso recuerdo de su amistad, que conservo y hasta la fecha continúa. Fueron verdaderos camaradas. Me atrevería a decir que a su contacto debo mi afirmación dentro de conceptos literarios y humanos que actualmente manejo. La espontaneidad de sus opiniones, la serenidad, la pasión y la alegría que proyectaban y de la cual me hicieron partícipe, me hicieron mucho bien. Creo que, en cierta medida, aligeraron mi abstención y le dieron rienda suelta a mi locura –si eso es posible–. En verdad me sentí confortada en su clima de optimismo, de risa continua, de informalidad y de bromas, tan acorde con mi temperamento. Y eso no quiere decir que no fueran sensatos y capaces de discutir temas inteligentes y profundos. Pienso que sólo entonces pude ser joven y me sentí liberada. En mi mundo cerrado, hecho de irrealidad, de fantasía un tanto siniestra y de tradiciones y abolengos, me ahogaba un poco. En el Centro Mexicano de Escritores encontré el oxígeno que me faltaba. Estos jóvenes poseían un prisma diferente para ver la vida: eran valientes y tenían ideas propias, ¡aunque no todas fuesen acertadas! En una palabra: su trato me fue provechoso (p. 123).

Fue este centro de becarios, una escuela literaria, toda una saga de generaciones[34].

Entre los proyectos artísticos colectivos de los años cincuenta y sesenta está el de Poesía en Voz Alta. Su existencia fue de ocho años, de 1956 a 1963. Fue

---

[34] La relación de escritoras becadas es relativamente extensa.

una especie de teatro itinerante. Leyeron en voz alta en la Casa del Lago de Chapultepec; en los teatros El Caballito y Moderno de la Facultad de Arquitectura de la Universidad Nacional Autónoma de México. Viajaron a Guadalajara para presentarse en el Teatro Degollado, y en México actuaron en el Virginia Fábregas y el Teatro Sullivan. Fue un programa de difusión cultural de la UNAM, que estaba a cargo de Jaime García Terrés. Juan Soriano no sólo diseñó trajes y escenografías sino también dirigió obras y fue el personaje más persistente con el proyecto. Participaron en él escritores –Juan José Arreola, Octavio Paz, León Felipe–, pintores –Juan Soriano, Leonora Carrington, Héctor Xavier–, actrices y actores –Nancy Cárdenas, Rosenda Monteros, Juan José Gurrola, Enrique Stoppen, Ofelia Guilmain, Pina Pellicer–, directores de teatro –Héctor Mendoza y José Luis Ibáñez. Cercanos a las puestas en escena de Poesía en Voz Alta[35] estuvieron Juan García Ponce, José Luis Martínez, Carlos Fuentes y Jomi García Ascot, entre otros.

Las actuaciones de Poesía en Voz Alta marcaron un espacio particular y artístico en la Casa del Lago que al inaugurarse como tal en 1959 se convirtió, en una de las riberas del lago de Chapultepec, en el foro cultural de la UNAM, una especie de casa de la cultura de esta institución abierta a artistas y a aspirantes a serlo, a conferenciantes –Rosario Castellanos entre otros– e interesados en diversos temas, a lectores y a escuchas, a jugadores profesionales de ajedrez y a *amateurs*. Los tres primeros directores fueron Juan José Arreola, Tomás Segovia y Juan Vicente Melo.

Son los cincuenta los años de creación del Premio Xavier Villaurruta, un premio de escritores para escritores creado en 1955. De las escritoras de este nuevo libro que lo han obtenido son Josefina Vicens (*El libro vacío*, 1958), Esther Seligson (*Otros son los sueños*, 1973), Julieta Campos (*Tiene los ojos rojizos y se llama Sabina*, 1974), Amparo Dávila (*Árboles petrificados*, 1977), Inés Arredondo (*Río subterráneo*, 1979), Luisa Josefina Hernández (*Apocalipsis cum figuris*, 1982). De estas "nuestras escritoras", algunas de ellas han recibido también el Premio Magda Donato, creado por ella misma –Carmen Nelken es su nombre– y otorgado por la Asociación Nacional de Actores. Cumplieron sus requisitos humanitarios y literarios Luisa Josefina Hernández (*Nostalgia de Troya*, 1971); María Luisa Mendoza (*Con él, conmigo, con nosotros tres*, 1971); Esther Seligson (*Luz de dos*, 1979); Beatriz Espejo (*Julio Torri, voyerista desencantado*, 1987). Se le dio también a Angelina Muñiz-Huberman, *Morada interior* (1972); a Margo Glantz, *Las genealogías* (1982); a Ikram Antaki, *La*

---

[35] Véase también CARLOS MONSIVÁIS, "Notas sobre la cultura en el siglo XX", en *Historia general de México* [1976], t. 2, 3ª ed., El Colegio de México, México, 1981, pp. 1546-1547.

cultura de los árabes (1989). Entre otros escritores, a José Emilio Pacheco y a Augusto Monterroso.

LA AMISTAD, AY, LA AMISTAD

¿Por qué no un libro sobre mujeres escrito por mujeres y por hombres también? Es lo que Elena Urrutia –fundadora del Programa Interdisciplinario de Estudios de la Mujer de El Colegio de México y, antes, cofundadora de la revista *Fem* y editora de *Imagen y realidad de la mujer*[36]– pensó al idear este proyecto[37] del que resulta, y así lo hemos llamado, un nuevo mapa cultural y literario trazado ahora –mediados de la primera década de este también nuevo milenio– sobre líneas de escritura femenina iniciadas profesionalmente como conjunto en la década de los años cincuenta y que, con rasgos firmes y seguros, se extienden hasta nuestros días.

Seleccionadas una por una, dichas líneas –a la par que el contexto de su propia obra, de sus autoras y del tiempo en que todas ellas viven y han vivido– se combinan aquí y se trenzan en un campo literario específico que ofrece nuevos acercamientos a una época –a partir de los años cincuenta–, privilegiada por relaciones de amistad entre escritoras y escritores, entre artistas de distintos sexos y géneros. Muchos testimonios de coincidencias hay entre los creadores de los años cincuenta. Son como los pliegues de un abanico que al abrirse perfila episodios históricos y geográficos de memorias de amistad donde la presencia de algunas mujeres es clave en lo cotidiano y en el espectáculo de aquellos años.

---

[36] *Imagen y realidad de la mujer*, comp. Elena Urrutia, Secretaría de Educación Pública, México, 1975.

[37] Algunos antecedentes bibliográficos de proyectos similares que incluyen a las escritoras del nuevo proyecto: SARA SEFCHOVICH, *Mujeres en espejo. Antología de narradoras latinoamericanas del siglo XX*, Folios Editores, México, 1983 y 1985 (volumen 1: Esther Seligson; volumen 2: Inés Arredondo, Amparo Dávila, Julieta Campos). MARTHA ROBLES en sus dos tomos de *Escritoras en la cultura nacional* (1985) había reunido, en distinto orden, a seis de ellas: Josefina Vicens, Luisa Josefina Hernández, Amparo Dávila, Inés Arredondo, María Luisa Mendoza y Esther Seligson. En *Señas particulares: escritoras* (Fondo de Cultura Económica, México, 1987) Fabienne Bradu estudia a Inés Arredondo, Josefina Vicens, Julieta Campos y a Luisa Josefina Hernández. Véase también *Sin imágenes falsas sin falsos espejos*, coord. Aralia López González, El Colegio de México, México, 1995; de las escritoras de este nuevo volumen allí aparecen trabajos sobre Josefina Vicens (Ana Rosa Domenella), Luisa Josefina Hernández (Gloria Prado G.), Inés Arredondo (Brianda Domecq y Claudia Albarrán), Amparo Dávila (Susan A. Montero e Irenne García), María Luisa Mendoza (Luzelena Gutiérrez de Velasco y María Dolores Bolívar), Aline Pettersson (Laura Cázares y Lady Rojas-Tempre) y Esther Seligson (Aralia López González). Son fundamentales los libros del PIEM y los del Taller de Teoría y Crítica Literaria Diana Morán; entre otros, *Escrituras en contraste. Femenino/masculino en la literatura mexicana del siglo XX*, eds. Maricruz Castro, Laura Cázares y Gloria Prado, Editorial Aldvs-Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, México, 2004.

Guadalupe Dueñas tomaba muy en cuenta los consejos literarios de Ramón Xirau y decía que eran fundamentales para los becarios del Centro Mexicano de Escritores. En 1958, con la publicación de *Tiene la noche un árbol*, en el periódico *Novedades* Alfonso Reyes, José Luis Martínez y Emmanuel Carballo hablaron de la cuentista, y Reyes y Carballo saludaron a la cuentista poeta. En aquella ocasión dijo José Luis Martínez: "Hoy ha juntado Guadalupe Dueñas en su primer libro [*Las ratas*, 1954], otros nuevos a aquellos primeros cuentos, lo que hará posible que se divulgue y admire su obra que enriquece –con una nota breve y singular– la ya valiosa del grupo femenino de cuentistas contemporáneas"[38].

De aquella época hay muchos testimonios de apoyo y de amistad. Uno de ellos es la carta que Octavio Paz redactó al Presidente de México Adolfo López Mateos pidiendo la libertad del poeta colombiano Álvaro Mutis, quien estuvo en la cárcel de Lecumberri entre 1958 y 1959. En el borrador de la carta aparecen en letra del poeta mexicano los nombres de Alfonso Reyes, Octavio Paz, Juan Rulfo, Carmen Toscano de Moreno Sánchez, José Luis Martínez, Juan Soriano, Alí Chumacero, Joaquín Díez Canedo, José Alvarado, Elena Poniatowska, Josefina Vicens, Diego de Mesa, Lupe Rivera y Fernando Lanz Duret. Avalan la carta nombres que, se piensa –y se piensa bien–, pesan en la cultura de aquellos días. La relación entre ellos conforma un directorio del que bien vale la pena seguir sus entrelazamientos en la relación de hombres y mujeres en cuanto a su aportación al contexto literario de aquellos años.

En el momento de la carta aquí mencionada Josefina Vicens acababa de publicar *El libro vacío* reconocido ese año de 1958 –ya lo dijimos– con el Premio Xavier Villaurrutia, antecedido por *Pedro Páramo* (1955) de Juan Rulfo y por *El arco y la lira* (1956) de Octavio Paz. Los tres "Villaurrutia" firmaban la carta a favor del poeta colombiano. De los otros firmantes, una década después se le ofrecería a Elena Poniatowska por *La noche de Tlatelolco* (1969); antes de ella lo obtendrían Rosario Castellanos por *Ciudad Real* (1960) y Elena Garro por *Los recuerdos del porvenir* (1963). Tratándose de escritoras, fue Josefina Vicens quien inauguró la ristra de escritoras que lo han obtenido[39]. El mismo

---

[38] *Los becarios del Centro Mexicano de Escritores (1952-1997)*, p. 122; tomado del periódico *Novedades*, 1958.

[39] Además de Vicens, Seligson, Campos, Dávila, Arredondo y Hernández, otras escritoras distinguidas con el Villaurrutia hasta la primera mitad del año 2006 son Tita Valencia, *Minotauromaquia. Crónica de un desencuentro* (1976); Silvia Molina, *La mañana debe seguir gris* (1977); Isabel Fraire, *Poemas en el regazo de la muerte* (1978); Ulalume González León, *El riesgo del placer* (1978); Margarita Villaseñor, *El rito cotidiano* (1981); María Luisa Puga, *Pánico o peligro* (1983); Carmen Alardín, *La violencia del otoño* (1984); Margo Glantz, *Síndrome de naufragios* (1984); Lisa Block de Behar, *Una retórica del silencio* (1984);

año que lo obtuvo, mandó el libro a Octavio Paz quien contestó con las líneas que se convertirían en la carta prefacio de la edición francesa y de las siguientes reimpresiones de *El libro vacío*[40].

Para esas fechas Carmen Toscano de Moreno Sánchez, también firmante de la carta, ya había editado (1947) *Memorias de un mexicano*, el histórico documental de Salvador Toscano, su padre, y había escrito la narrativa (en *off*) de dicho testimonio fílmico. La Revolución –motivo del documental narrado por Carmen Toscano– y *Las soldaderas* de Elena Poniatowska tenían ya un modelo en Nellie Campobello. Amigo de Campobello, de Vicens y de Poniatowska, entre muchas y muchos otros artistas, Juan Soriano pinta una de sus niñas muertas, cuadro que le pertenece a Josefina Vicens y que es marco de referencia de su cuento "Petrita". ¡Qué años aquellos de relación entre literatura y pintura! ¡Qué años aquellos en que eran pocos y se conocían todos! Juan Soriano, precisamente, es ejemplo de una vida de amistad y de arte: en 1958 hizo la ambientación para *El encanto, tendajón mixto* de Elena Garro, de 1961 es su serie de retratos de Lupe Marín y en 2003 ilustró la portada de *La forza del destino* de Julieta Campos.

Qué decir del "Grupo de los Ocho", formado por Rosario Castellanos, Dolores Castro, Roberto Cabral del Hoyo, Javier Peñalosa, Honorato Ignacio Magaloni, Alejandro Avilés, Octavio Novaro y Efrén Hernández. Y si de amistades se trata, no se puede hablar de Luisa Josefina Hernández si no se menciona a Emilio Carballido, a Rosario Castellanos, Sergio Magaña, Jorge López Páez, Jorge Ibargüengoitia, Héctor Mendoza, Seki Cano, y de Rodolfo Usigli, Fernando Wagner y Enrique Ruelas. Cuando Sergio Magaña habla de "Las telenovelas y la generación 1961-62"[41] y del trabajo colectivo del guión de "Las momias de Guanajuato", menciona entre sus guionistas a Guadalupe Dueñas, Inés Arredondo, Miguel Sabido, Jaime Augusto Shelley, Gabriel Parra, Vicente Leñero. Y qué decir, por ejemplo, de la amistad de Inés Arredondo, Juan García Ponce, Salvador Elizondo, Huberto Bátiz, José de la Colina, Jorge Ibargüengoitia, José Emilio Pacheco, Carlos Valdés, Sergio Pitol, Margo Glantz, Carlos Monsiváis, Elena Poniatowska, de quien Juan Rulfo escribió la contraportada

---

Angelina Muñiz-Huberman, *Huerto cerrado, huerto sellado* (1985); Bárbara Jacobs, *Las hojas muertas* (1987); Carmen Boullosa, *Antes*, *La salvaja* y *Papeles irresponsables* (1989); Coral Bracho, *Ese espacio. Ese jardín* (2003).

[40] La carta se incluye en *México en la obra de Octavio Paz II. Generaciones y semblanzas. Escritores y letras de México* (eds. Octavio Paz y Luis Mario Schneider, Fondo de Cultura Económica, México, 1987). Aparece en "Protagonistas y agonistas. Narradores"; véase "Josefina Vicens: «El libro vacío»", pp. 590-591.

[41] SERGIO MAGAÑA, "Las telenovelas y la generación 1961-62", *La Jornada Semanal* (24 de noviembre de 1996).

de *Los cuentos de Lilus Kikus* de 1967[42]. Hubo también grupos de amistades "enfrentados" a otros grupos, mafias, enemistades, pero de eso aquí no me ocupo.

De las escritoras de este nuevo libro podemos dar algunos ejemplos (más) de amistad, de tiempos compartidos y de coincidencias: Luisa Josefina, Inés y Amparo nacieron el mismo año; fue su primera coincidencia. Amparo y Julieta estuvieron juntas en el Centro Mexicano de Escritores (1966-67). La Peque fue gran amiga de Aline, quien conoce su obra al dedillo (de escritora) y quien tiene a su cargo la presentación de *De ausencia* de Luisa Josefina; con Elena Poniatowska, Luisa Josefina Hernández recibió en el año 2002 el Premio Nacional de Lingüística y Literatura.

Las nueve escritoras de este nuevo libro conforman un horizonte de permanencias y pertenencias. Cuando no una la otra, dentro y fuera de México han obtenido becas –la Fullbright, de la Fundación Rockefeller, la Farfield, del FONCA, de la Universidad de Stanford...; premios –además del Villaurrutia y del Magda Donato, la Medalla Fray Bernardo Balbuena, el Premio Nacional de Periodismo, el Premio Colima de Narrativa, Premio Nacional de Cuento San Luis Potosí, el Premio Festival Dramático del INBA, el Gabriela Mistral...–; reconocimientos –Doctorados *Honoris Causa*, de la Asociación de Escritores de México, del Pen Club.... Incluso hay premios con su nombre como el de novela breve Josefina Vicens o el de cuento Beatriz Espejo en Mérida y en Tlaxcala.

Con los nueve nombres de este nuevo libro podemos seguir huellas de tinta en el mapa mexicano de escritoras, traductoras, poetas, novelistas, cuentistas, dramaturgas, cronistas, ensayistas, periodistas, entrevistadoras, guionistas, juezas de concurso, investigadoras, estudiosas, profesoras, lectoras, amigas. Son mujeres que hablan de mujeres, escritoras que escriben sobre escritoras. Beatriz Espejo, por ejemplo, lo hace sobre Carmen Rosenzweig[43] y en "Relatos clásicos, legado de Lupe Dueñas a la literatura mexicana":

> A finales de los años cuarenta surgieron escritoras dueñas del aura que les permite ganarse el pan y la autonomía. Entre ellas destacó Rosario Castellanos... Las mujeres siguieron apareciendo una tras otra y tomaron sus puestos a veces de manera fulgurante. Elena Garro es quizás la mejor prueba, con sus ojos de niña traviesa y la originalidad de sus narraciones o piezas dramáticas, y Amparo Dávila y María

---

[42] ELENA PONIATOWSKA, *Los cuentos de Lilus Kikus*, Universidad Veracruzana, Xalapa, 1967.

[43] BEATRIZ ESPEJO, "La obra reunida"en *Mujeres en el arte*, Núm. monográfico de *Tierra Adentro* (2001), núms. 108/109.

> Luisa Mendoza y Luisa Josefina Hernández y Guadalupe Dueñas y Esther Seligson y Brianda Domecq...[44]

El reconocimiento a la creación de las otras escritoras es tan claro como la "O, por lo redondo" de María Luisa Mendoza.

A campo traviesa (2005) titula uno de sus libros Esther Seligson. De igual manera hemos visitado algunos tiempos y espacios del campo literario mexicano en el que convivió, con todo lo que implica la convivencia, una familia letrada y amiga, porque la amistad es de todos los tiempos y se da entre todos los géneros. Julieta Campos tiene la explicación: *La forza del destino*.

---

[44] Reportaje de CÉSAR GÜEMES en *La Jornada* (Domingo 13 de enero de 2002); sección *Cultura*; como subtítulo del reportaje destacan las palabras de Beatriz Espejo, "Pertenece a la generación de mujeres que ganó su autonomía con su creación".

Josefina Vicens

1911-1988

JOSEFINA VICENS
SOBREVIVIR POR LAS PALABRAS

SANDRA LORENZANO

A MODO DE INTRODUCCIÓN

Cuando Emmanuel Carballo le pidió a Josefina Vicens que respondiera a las preguntas: *¿Por qué escribo? ¿Para qué escribo?* y *¿Cómo escribo?*, ella lo hizo citando un párrafo de su novela *El libro vacío*:

> Mi mano no termina en los dedos: la vida, la circulación, la sangre se prolongan hasta el punto de mi pluma. En la frente siento un golpe caliente y acompasado. Por todo el cuerpo, desde que me preparo a escribir, se me esparce una alegría urgente. Me pertenezco todo, me uso todo; no hay un átomo de mí que no esté conmigo, sabiendo, sintiendo la inminencia de la primera palabra. En el trazo de esa primera palabra pongo una especie de sensualidad: dibujo la mayúscula, la remarco en sus bordes, la adorno. Esa sensualidad caligráfica, después me doy cuenta, no es más que la forma de retrasar el momento de decir algo, porque no sé qué es ese algo, pero el placer de ese instante total, lleno de júbilo, de posibilidades y de fe en mí mismo, no logra enturbiarlo ni la desesperanza que me invade después... No me hagas estas preguntas querido Emmanuel… He sufrido mucho al contestarte[1].

Esa tensión entre angustia y deseo, entre placer y desesperanza, marca el trabajo literario de esta tabasqueña nacida en Villahermosa un 23 de noviembre de 1911. Como Carlos Pellicer, cuando le preguntaban "¿Cuál es tu tierra?", respondía "Dirán mi agua". Josefina Vicens decía:

> Estoy muy contenta de haber nacido allí. Tabasco me parece uno de los Estados más extraordinarios de la República (Cano, 87).

Si la relación con la escritura era compleja y angustiante, el resto de su vida estuvo marcado por la plenitud, el entusiasmo, la fuerza y el compromiso

---

[1] Estas respuestas fueron incorporadas a la edición de Transición de *El libro vacío*, como contraportada. Esta edición, de 1978, es la que usamos en el presente trabajo. La primera edición del libro es de la Compañía General de Ediciones, 1958.

permanentes. Quizás por eso decía aquello de "Cuando vivo me olvido de escribir".

Su madre, también tabasqueña, era maestra, y su padre, originario de las Islas Baleares, había llegado a los trece años a México a trabajar con unos tíos que habían venido a "hacer la América". La *Peque* como la llamaba su gente más cercana, tenía cuatro hermanas, con las que mantuvo durante toda su vida una relación de mucha complicidad. Sin duda, ella fue la más rebelde y la más libre de las cinco:

> Me portaba mal en la escuela, siempre me he portado mal, ésa es la verdad; bueno, según qué calculen es mal o bien. Para mi mamá me portaba muy mal. Cuando gané el concurso de balero de toda la cuadra –le gané al hijo del portero, a todos los de la cuadra–, llegué a la casa pensando que me iban a hacer una fiesta o algo, y les digo: "–¡Gané el concurso de balero!" Y me dice mi papá: "–Tú acabarás en la cárcel". Y ese estribillo lo oí muchísimo en mi casa. Cuando después iba yo a las campañas políticas y esto y aquello: "Ay, mi hijita, tú acabarás en la cárcel" (Cano, 89).

Del balero, las coleadas, la matatena y el "hoyito matón" a la Confederación Nacional Campesina de donde fue Secretaria de Acción Femenil, a la Secretaría de Acción Agraria del Partido de la Revolución Mexicana, al trabajo con Graciano Sánchez y con Rojo Gómez, y más adelante al Sindicato de trabajadores de la Producción Cinematográfica y la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas:

> La inquietud política me nació desde que conseguí ese empleo que les conté en el Departamento Agrario... Me empecé a interesar mucho en los campesinos. Sobre todo cuando llegaban esas comisiones que traían un quesito; tan humildes y tan pródigos al mismo tiempo. Cuando tuve que ir con la Campesina a visitar muchísimas regiones, entonces sí fui muy feliz (Cano, 106).

Al mismo tiempo, Josefina Vicens era amiga de los Contemporáneos, de Francisco de la Maza, de Elías Nandino. Se movía en dos ambientes que a veces sentía como incompatibles. Pero en uno y en otro había una presencia constante: el deseo de escribir:

> Siempre tuve la inquietud de escribir... Hasta que la obsesión me llevó a escribir *El libro vacío* como en cinco años. Escribía un capítulo y lo metía en un baúl. Lo sacaba a los tres meses y decía: "qué cosas tan horribles", y volvía a empezar. No sólo era autocrítica sino también insatisfacción... (Cano, 132).

El libro ganó el Premio Villaurrutia en el año 1958, en su tercera entrega; las dos anteriores lo habían ganado Octavio Paz y Juan Rulfo. *El libro vacío*

compitió con *La región más transparente* de Carlos Fuentes y *Polvos de arroz* de Sergio Galindo; dos novelas que se convertirán también en clásicos de nuestra literatura.

Veinticuatro años después publica su segunda novela, *Los años falsos* (1982; Premio Juchimán de la Universidad Juárez Autónoma de Tabasco). La obsesión por la muerte, y por el modo en que el hijo adolescente es obligado a sustituir al padre muerto en todos los ámbitos en que él se movía (en su carrera política, en el hogar, con la amante…), reemplaza a la obsesión por la escritura de la primera novela:

> La idea de escribir esta historia de cómo le roban la vida a un joven y lo obligan a vivir la vida de su padre muerto, le surgió a la autora de una anécdota que le contara su amigo Juan Soriano, único varón de una familia mayoritariamente femenina; cuando murió su padre, que trabajaba en el ámbito político, se negó a hablar con los amigos de éste por temor a que le ofrecieran su puesto[2].

Es también Juan Soriano, en este caso a partir de su cuadro *La niña muerta*, quien inspira a Vicens para escribir "Petrita", el único cuento que publicó[3].

La escritura de Josefina Vicens encontró cauce asimismo en el periodismo, vinculado fundamentalmente a temas políticos –firmando con el seudónimo de "Diógenes García"– y a su afición por los toros; como "Pepe Faroles" publicó en la revista *Sol y Sombra* y en el periódico *Torerías*. Fue también una destacada guionista, con trabajos como *Las señoritas Vivanco* y *El proceso de las señoritas Vivanco*, *Los perros de Dios* (Ariel al mejor argumento, 1972), *Los problemas de mamá*, *Los novios de mis hijas* y *Renuncia por motivos de salud* (Ariel al mejor argumento, 1977).

Con la muerte de Josefina Vicens, en 1988, la literatura mexicana perdió a una de sus voces indispensables. Autora, como dijera Octavio Paz, de una "obra reducida mas no limitada", "escasa pero profunda"; como Juan Rulfo, como Villaurrutia, como Gorostiza.

EL LIBRO VACÍO

> La obra no es lo que estoy escribiendo sino lo que no acabo de escribir –lo que no llego a decir... bajo lo dicho está

---

[2] ANA ROSA DOMENELLA, "Muerte y patriarcado en *Los años falsos*", en *Mujeres latinoamericanas del siglo XX*, coord. Luisa Campuzano, Universidad Autónoma Metropolitana-Casa de las Américas, México-La Habana, 1998, t. 1, p. 194.

[3] Aunque existió una primera publicación en Villahermosa, la que se conserva es la de la revista *Plural*, núm. 218, de noviembre de 1989.

> siempre lo no dicho. La escritura reposa en una ausencia, las palabras recubren un agujero…[4].

"A quien vive en silencio, dedico estas páginas, silenciosamente", escribió Josefina Vicens como dedicatoria de su primera novela, *El libro vacío*. Vacío, silencio; la escritura como doloroso ejercicio de ausencia y búsqueda de uno mismo. El silencio no es carencia de palabras sino el vértigo final de todas las palabras; como el blanco del disco cromático, el silencio guarda en sí todos los sonidos... Silencio de la angustia de la búsqueda, pero también silencio de quien ha encontrado, de quien ha visto el rostro esencial. Silencio de la página en blanco; silencio de la biblioteca de Babel y todas las páginas escritas. Silencio como pasado y silencio como futuro; como recuerdo doloroso y como deseo. Entre la palabra que no tiene posibilidad de nacer o que no ha nacido aún y la palabra que ya no es necesaria, el silencio lo ha dicho todo. Silencio entre ruinas, o silencio de la esperanza.

El camino del silencio sólo se construye a través de las palabras; como lo sabían tanto San Juan de la Cruz como Paul Celan; silencio como expiación, silencio como devoción. El poeta se despoja de todo para entrar en el desierto, diría Edmond Jabés, menos del anhelo de silencio.

"A quien vive en silencio...", escribió Josefina Vicens. El silencio es aquello que se opone al murmullo incesante y trivial de lo cotidiano, por eso no hay palabras para la dedicatoria: descarnada ofrenda de un imposible. Quien sabe del silencio esencial del ser lo busca a través de la senda del despojo, del desprendimiento; no es santidad sino necesidad.

Y dos extremos, los dos polos del silencio los llama María Zambrano: el silencio anterior a la palabra y el silencio de la palabra que ya no es necesaria. Entre ambos polos el poeta, el artista, concibe su creación. Entre la angustia de la página en blanco y la plenitud también angustiante, sin duda, del blanco final. Josefina Vicens sabe que en el silencio está lo esencial; no lo sabe José García, el atormentado personaje de *El libro vacío*. En ambos, el desasosiego, la angustia absoluta que los envuelve es, qué duda cabe, el gesto más claro del respeto por la palabra, del cuidado y el amor a la palabra.

"Para mí escribir es una tortura, es un masoquismo necesario, porque también tengo el deseo de escribir. Sé la tortura que es pero no puedo reprimir el deseo de hacerlo" (Cano 134). Por eso quizás, por esa sensación de "tortura", de deseo e imposibilidad a la vez, ligada a la escritura –que comparten ambos, autora y personaje– es que Josefina Vicens sólo escribió dos novelas.

---

[4] OCTAVIO PAZ, "Sólido/insólito", en *In/mediaciones*, Seix Barral, Barcelona, 1979, p. 255.

> El premio [Villaurrutia] me dio mucha satisfacción, pero me angustié un poco; dije: "Híjole, y ahora qué hago; tengo que seguir escribiendo. Y no puedo, no soy fecunda, no quiero". Si les digo lo último que yo hablé con Rulfo. Estábamos en un café y me dice:
> –Oye, Peque, ¿por qué no escribes otro libro? Y le digo:
> –Oye, Juan, ¿por qué no escribes otro libro?
> –Pues sí, ¿verdad? – me dice.
> –Pues sí, ¿verdad? – le digo (Cano 132).

Desde el silencio y hacia el silencio; la literatura como ejercicio en el que se juega la propia vida.

Se ha dicho muchas veces que José García es la propia Josefina Vicens, en el sentido de la expresión de Flaubert, "Madame Bovary c'est moi"; ella misma lo ha dicho, baste como ejemplo un par de líneas de las que escribió como respuesta a las preguntas formuladas por Emmanuel Carballo sobre "el oficio de escribir", a mediados de 1977:

> En 1958 publiqué *El libro vacío* y a él tengo que recurrir, transcribiendo, para contestar esas preguntas[5] para mí turbadoras... Yo sólo puedo repetir las palabras que dije hace 19 años, porque siguen siendo mis verdades amargas y amadas. Tal vez debido a que en verdad son mis verdades, ese, el vacío, es mi único libro. En sus primeras páginas encuentro que *José García, mi personaje –yo–* contesta la primera pregunta...[6].

¿Dónde está el límite entre un autor y sus personajes? ¿Cuál es la frontera entre la realidad "real" y la realidad literaria? Podemos hablar de la identidad entre Josefina Vicens y José García (su criatura, creatura; la autora es creadora también en el sentido de divinidad, el libro es el mundo, por eso parte del silencio de la dedicatoria a la búsqueda de esa palabra fundadora, palabra inicial e iniciática), decía que es en este sentido que podemos hablar de tal identidad: una angustia similar, semejantes ansiedades y amores por la palabra. Sin embargo, y aunque Vicens reconozca estas similitudes, aunque sepa de los días opacos y monótonos de los oficinistas, aunque se hunda en el vértigo de sus propios cuadernos como José García se hunde en los suyos, hay una diferencia que es *toda* la diferencia: Josefina Vicens escribe una novela.

José García compra dos cuadernos: "...me obstino en escribir en éste lo que después, si considero puede interesar, pasaré al número dos, ya cernido y

---

[5] ¿Por qué escribo?, ¿para qué escribo?, y ¿cómo escribo?

[6] El texto completo de la respuesta de Josefina Vicens es transcrito bajo el título "El oficio de escribir", como apéndice en DANIEL GONZÁLEZ DUEÑAS y ALEJANDRO TOLEDO, *Josefina Vicens: la inminencia de la primera palabra*, UNAM, México, 1986. Las cursivas son mías.

definitivo. Pero la verdad es que el cuaderno número dos está vacío y éste casi lleno de cosas inservibles". La novela nos propone ser leída como si se tratara del cuaderno "uno"; diversas marcas: tiempos, espacios, voces, hablan de una "organización" de esa escritura de "cosas inservibles" ("cosas inservibles" que proponen una literatura a la medida del hombre –"¿Qué puede contar de su vida un hombre común?", p. 31), que va más allá de la "transcripción" de borradores. Josefina Vicens no ha escrito un borrador ni una autobiografía, no nos enseña –en un gesto entre impúdico y recatado– sus diarios íntimos; Josefina Vicens ha escrito una novela yendo más allá de la angustia y el silencio de los que su personaje no puede salir. La salida del silencio cuesta trabajo, cuesta dolor; una artista despojada como Vicens, descarnada, sobria, austera, pareciera debatirse permanentemente entre el "atrevimiento" de las palabras y el abismo del silencio, entre intentar el quizás imposible diálogo con el otro ("Escribir es decir a otros...", p. 45, dice en alguna parte José García) y hundirse en sí misma, ambas alternativas son, como lo saben tal vez sólo los elegidos, otro nombre de la relación entre el uno y el infinito.

"Si encontrara una primera frase, fuerte, precisa, impresionante, tal vez la segunda me sería más fácil y la tercera vendría por sí misma. El verdadero problema está en el arranque, en el punto de partida... Tengo que encontrar esa primera frase, tengo que encontrarla" (pp. 229-230). Estas palabras cierran *El libro vacío*, cierran la escritura de José García en ese "cuaderno clandestino" –como se llamó la traducción al francés de la novela[7]– haciendo de ese cierre quizás el comienzo de algo nuevo. "Si encontrara esa primera frase...". A lo largo del libro, José García ha encontrado esa "primera" frase una y otra vez sin ser consciente de ello. Una y otra vez se ha hundido en la sensación de frustración y fracaso sin ver que estaba transitando por los caminos de la literatura. José García tiene dos cuadernos: el de la realidad y el del deseo. Dos cuadernos y el pozo brutal de su angustia entre ambos.

Entre la realidad y el deseo, entre un cuaderno "lleno de cosas inservibles" y otro vacío, José García se siente que no es merecedor de su afán de escribir. Pequeño e insignificante ante el desafío y la profundidad de tal empresa. Pequeño e insignificante como tantos otros de sus contemporáneos; como los que caminan de prisa hacia la oficina con el traje lustroso y los zapatos gastados, como Gregorio Samsa, quizás, o como aquel otro "hombre sin atributos" que percibía el quiebre entre la razón y el espíritu, espantado de que un caballo de carrera pudiera ser considerado, en el mundo moderno, por encima de un intelectual. José García

---

[7] *Le cahier clandestin*, trad. de Dominique Eluard y Alaíde Foppa, Julliard, Paris, 1964.

vive desgarrado por la conciencia de su propia banalidad, de su propia intrascendencia. Banalidad e intrascendencia que lo alejan, desde su perspectiva, del trabajo literario. Por eso la página en blanco tiene para él el rostro del vértigo. No hay quizás abismo más atractivo y a la vez más aterrador, porque es el abismo que nos lleva a nosotros mismos. José García vive la angustia de estar frente a este abismo. Silencio de aquel que no encuentra las palabras que le permitan trascender su propia sensación de mediocridad. Silencio de aquel que se ve a sí mismo inmerso en la intrascendencia de una cotidianeidad opresiva; la cotidianeidad del hombre común: una oficina gris, un trabajo gris, una convivencia familiar gris, una *vida* gris. José García se sabe un hombre gris, pero es esta misma conciencia la que lo hace diferente, esta doble mirada: mirada del que se mira mirando, y es consciente de la distancia que separa la realidad de su deseo. José García es también el asombro de un hombre ante su propia necesidad de escribir:

> ...no soy más que un hombre mediano... Un hombre común, exactamente eso, un hombre igual a millones y millones de hombres... ¿Por qué entonces esta obsesión? ¿Por qué este dolor desajustado? ¿Por qué un libro no puede tener la misma alta medida que la necesidad de escribirlo? ¿Por qué habita esta espléndida urgencia en tan modesto, oscuro sitio? (p. 17).

Entre el "cuaderno uno", en el que José García escribe cada noche y el "cuaderno dos", el que será el definitivo, el que constituirá el "verdadero libro", ése que, lo sabemos, queda y quedará vacío, entre ambos, el mundo ha perdido su sentido. Mucho se ha escrito acerca de la angustia narrativa de José García (síntesis de los seudónimos que utilizó Josefina Vicens en su trabajo periodístico), que encarna, en cierto sentido, la crisis del hombre de la modernidad. En el momento en que él escribe, Occidente ha caminado ya la mitad del siglo XX y –como el "Angelus Novus" pintado por Paul Klee y sobre el que hablara Walter Benjamin– contempla con estupor el derrumbe de su proyecto en los campos de exterminio, la bomba atómica, las persecuciones, los fanatismos. Pueden verse las huellas de este derrumbe en la crisis del lenguaje, de la palabra, del acto creativo.

El silencio es entonces también un gesto ante el desasosiego que provoca el rostro más terrorífico de la modernidad occidental, la convivencia de las mayores cimas del pensamiento, en un mismo momento histórico, con las mayores atrocidades que los seres humanos hemos sido capaces de concebir contra otros seres humanos. Frente a esto ¿cuál es el poema que aún puede escribirse? Palabra titubeante, tartamuda, enmudecida... "El arte del siglo XX ha experimentado el silencio –escribe el español Rafael Argullol– ...La tela ha permanecido en blanco,

el bailarín inmóvil y la música callada. La palabra ha sido comprimida hasta el punto de desaparecer en el sentimiento de impotencia"[8].

La escritura aparece entonces como un posible espacio de sobrevivencia, allí donde aún se puede pelear por la dignidad de la palabra, por la honestidad de la memoria. "Rescatar el sentido de la historia (personal o social, vida íntima o colectiva), enfrentar la creación a la muerte, la ruina, el parloteo y la violencia: ¿no es una de las misiones del artista?", escribió Octavio Paz en su "Carta prefacio" a *El libro vacío*.

Ambas, la palabra de José García y la palabra de Josefina Vicens hablan de este desasosiego que marca el arte y el pensamiento del siglo XX. Hablan de la aterradora conciencia del ser. José García es hermano de Ricardo Reis, de Leopold Bloom, y de este lado del mundo, de Remo Erdosáin, el atormentado personaje de *Los siete locos*. Y como ellos plantea las grandes preguntas del arte contemporáneo; sabe, como ellos, que no hay respuesta posible, pero, al igual que ellos, no tiene otra salida más que seguir fatigando las palabras. Poética del despojo, de la náusea y la desesperanza la que propone Josefina Vicens; escritura dolorosa porque se sabe impotente, vacía; escritura que no puede detener el tiempo:

> Y así, deseando que pase el tiempo para que pasen también los problemas diarios que nos agobian, nos encontramos un día con que ha pasado nuestro tiempo. Y que al margen han quedado, intactos, sin edad, nuestra bohardilla (*sic*) en París, nuestro libro famoso, nuestro barco en plena tempestad, nuestra proeza en el campo de batalla..., nuestro nombre. Somos unos mediocres. No pudimos evitarlo o no tuvimos con qué evitarlo. No fuimos dotados con los elementos o los talentos que no pueden frustrarse. Los nuestros, mínimos, comunes, se hundieron en el tiempo y no serán notados ni comentados jamás (p. 227).

¿Cuál es el libro que José García quisiera escribir? ¿Qué es aquello que siente que valdría la pena pasar al "cuaderno dos"? Su *ars poética* es una reivindicación de la escritura; lo que hace que un libro conmueva, sacuda, no es el argumento, ni las situaciones, ni los personajes, sino el misterio, la fuerza, el murmullo secreto de lo inefable:

> Si el libro no tiene eso, milagroso, que hace que una palabra común, oída mil veces, sorprenda y golpee; si cada página puede pasarse sin que la mano tiemble un poco; si las palabras no pueden sostenerse por sí mismas, sin los andamios del argumento;

---

[8] RAFAEL ARGULLOL, "Escritura del acecho", en Suplemento Literario *La Nación*, Buenos Aires, 18 de junio de 1995, p. 2.

> si la emoción sencilla, encontrada sin buscarla, no está presente en cada línea, ¿qué es un libro? (pp. 16-17).

Un libro quizás sea precisamente esa búsqueda que no tiene final porque es el deseo mismo. Un libro es así siempre ese espacio vacío –que no hueco– que persigue un imposible. Tal vez sólo existan los cuadernos número uno como espacios abiertos a la libertad de lo posible.

El ansia de escritura da a José García una mirada diferente sobre sí mismo y sobre su entorno; le permite observar con distancia y con conciencia de esta distancia. Él siente que el material literario no está dentro de sí sino en la "realidad", por eso se propone mirar, observar, estudiar gestos, actitudes, situaciones de su entorno. Pero las palabras traicionan y lo real se vuelve falso cuando es puesto en el papel:

> Nuestra realidad no puede expresarse fácilmente: sentida, vivida, es recia y conmovedora; narrada, aun con la más legal sobriedad, se deforma extrañamente y adquiere algo de queja indigna (p. 169).

Pero si la realidad se le deforma sobre la página, tampoco puede pensar en el camino del artificio como base del trabajo creativo; de a poco va descubriendo el juego del arte, la complicidad que se establece entre el autor y el lector para considerar "cierta" la realidad del papel. ¿No es acaso esta misma relación entre realidad "real" y realidad "literaria" la base de la literatura moderna? Entre la concepción literaria del personaje –en la cual la impronta de un cierto realismo se deja sentir con fuerza– y la de Josefina Vicens, donde el centro, es el mínimo hombre en su mínima circunstancia queriendo hablar desde ese lugar, está el espacio complejo de la modernidad literaria.

Como en "El grafógrafo" de Salvador Elizondo –autor con el que Vicens tiene más de un punto de contacto– un hombre escribe que escribe; mejor dicho, un hombre escribe que no puede escribir y de ese modo va llenando el vacío de esa imposibilidad. "Añorando la literatura, la encarna; confinado en un círculo vicioso, atisba una salida, la primera palabra que quizás no llegue pero que ya ha arribado desde el momento de desearla"[9]:

José García confiesa:

> Y lo único que honestamente puedo expresar es que lo que quisiera escribir, o ya está escrito en los libros que me conmueven, o será escrito algún día por otros hombres, en unos cuadernos que no se parecerán en nada a los míos, tan tristemente

---

[9] DANIEL GONZÁLEZ DUEÑAS y ALEJANDRO TOLEDO, *op. cit.*, p. 18.

> llenos, éste, de impotencia, y el otro, de blanca e inútil espera. De la espera más difícil, la más dolorosa: la de uno mismo (pp. 94-95).

LOS AÑOS FALSOS

"Todos hemos venido a verme" es la inquietante frase con que comienza *Los años falsos*. ¿Qué expresa su aparente dislocación gramatical? ¿Por qué apela al extrañamiento como instancia en que se funda la novela? Josefina Vicens condensa en estas primeras palabras el tema central de la obra: el conflicto de identidad del protagonista.

En las dos novelas, *El libro vacío* y *Los años falsos*, las palabras de los protagonistas forman parte de su experiencia privada, de su ser más íntimo. De ahí que José García no muestre a nadie el cuaderno en el que escribe todos los días con la esperanza, cada vez más lejana, de convertirse en escritor, o que las palabras de Luis Alfonso puedan leerse como un monólogo interior. Es el lector en su papel de *voyeur* (¿cómplice?) el único testigo del juego de cada uno con el lenguaje. Así, podríamos pensar que la autonomía del adolescente protagonista de *Los años falsos* existe en tanto es capaz de "crear" su largo monólogo. Sólo por medio del discurso logrará escapar de aquello que lo oprime: el sistema familiar y el sistema político; es decir que lo único que le queda como propio es, tal el caso de José García, el deseo que provoca el fluir de las palabras. El lenguaje íntimo se convierte, entonces, en una posible alternativa frente a lo autoritario; lenguaje que logra su riqueza a través de una cuidadosa austeridad, como una manera de escribir callando, de "dejar que el silencio se escriba en las palabras"[10].

Desde el título mismo se abren las interrogantes que irán aclarándose o complejizándose a medida que avanza la novela. ¿Cuáles son los "años falsos", los previos a la muerte de Poncho Fernández? ¿Los posteriores? ¿Todos, pues Luis Alfonso no tuvo nunca vida verdadera, sino el deseo constante de cumplir con las expectativas de su padre?

El epígrafe elegido por Josefina Vicens reproduce un tópico literario relacionado con la poesía mística o amorosa, y nos ubica en el conflicto de una relación entre un "yo" sufriente y un "tú" de alguna manera divinizado (ya sea que el amado sea un dios o el padre como en este caso), así como en otro tema central de la novela: el vínculo vida / muerte. "Este vivir no es vivir, / es tan sólo un existir / sin lo que el vivir reclama: / el hoy, el aquí, el mañana. / Vivo a

---

[10] FABIENNE BRADU, *Señas particulares: escritora. Ensayos sobre escritoras mexicanas del siglo XX*, F.C.E., México, 1987, p. 70.

distancia de ti, / de tu voz de tu presencia, / y por esta cruel ausencia / vivo a distancia de mí. / Vivir así, de esta suerte, / no sé si es vida o es muerte".

Para Luis Alfonso no están claros los límites entre el que habla y el que no puede escuchar, entre él y su padre, entre vivir y morir. Si toda voz novelesca se forma en enfrentamiento y diálogo con otras, en el caso de Luis Alfonso su palabra se construye en relación (¿oposición?) con la voz de su propio padre, Poncho Fernández, muerto cuatro años antes del inicio del relato.

"Todos hemos venido a verme". La dislocación de esta primera oración muestra la angustia del adolescente de no saber realmente quién es quién. ¿Quién habla? ¿El padre o el hijo? ¿Cuál de los dos está muerto? Desde la perspectiva de Luis Alfonso las fronteras se desdibujan. Con la muerte del padre ha perdido de alguna manera él también su vida. Será ahora el "hombre de la casa", pero será también el muerto, en un perverso juego de espejos. "Yo podría hablarte de lo que es estar allá abajo, contigo, en tu aparente muerte, y de lo que es estar aquí arriba, conmigo, en mi aparente vida" (p. 23).

El monólogo que sostiene frente a la tumba de Poncho Fernández es un intento por recuperarse a sí mismo; a través de las palabras buscará "salvarse" de una desaparición que a la vez lo violenta y lo seduce. "Yo sé lo que significa el no pronunciar las palabras que me devolverían la vida. Las tengo ensayadas, desesperadamente ensayadas. En el momento en que me decidiera surgirían violentas y rotundas" (p. 54). Podemos leer la novela como esas palabras que van a devolverle la vida.

El protagonista es físicamente "idéntico" a su padre, ha ocupado su lugar en los distintos ambientes en que éste se movía, se viste como él, intenta desear lo que él deseaba, y además, como ocurre con bastante frecuencia en nuestras sociedades, lleva su nombre. La omisión del apellido materno subraya el carácter patriarcal de las estructuras de relación, a la vez que borra el único elemento que diferenciaría en este plano a ambos hombres. "Nuestro nombre, el de los dos, Luis Alfonso Fernández, sin más" (p. 13).

Podemos ver *Los años falsos* también como una visión reveladora sobre los vínculos entre las estructuras familiares organizadas patriarcalmente y las estructuras del autoritarismo en el sistema político. En este sentido, la novela se constituye como una "contraépica" frente al discurso hegemónico. Al modelo de familia consagrado y difundido por los medios masivos, así como a la imagen de fortaleza, triunfalismo y democracia de la "narración nacionalista", que rige la consolidación del sistema político, Josefina Vicens contrapone un mundo autoritario, centrado en la mentira y en la apariencia. La novela muestra mucho de lo que se oculta tras la imagen "progresista" del sistema político mexicano

a través de la figura del Diputado, "protector" de Poncho Fernández y luego de Luis Alfonso:

> –El Diputado se las sabe todas y le tira a Ministro, no a mugre chícharo. (Tenías razón. No llegó a Ministro, pero el actual Presidente de la República, escogido por el anterior naturalmente, y "apoyado por todos los sectores", lo designó Subsecretario. Seguirá ascendiendo: con los superiores se porta como siervo y con los de abajo como patrón) (p. 45).

Los amigos de su padre lo iniciarán en la "grilla", las borracheras y el sexo. Novela de formación (*Bildungsroman*) a la inversa, el adolescente dejará de ser él mismo para transformarse en "otro Poncho Fernández":

> ...porque "Poncho Fernández sí sabía vivir", porque "Poncho Fernández era el primero en sacar la cartera", porque "Poncho Fernández gastaba en una parranda lo que ganaba en un mes", porque "Poncho Fernández era lo que se llamaba un hombre"... Tus amigos me han hecho de ti un retrato fiel: "eras el más macho de todos, el más atravesado y el más disparador" (p. 42).

Quizás sólo a través del monólogo que enuncia Luis Alfonso logra romper con el mandato de dejar de ser él mismo para sustituir en todo a su padre (presionado por los amigos de éste, por su amante y por su propia madre). Si el inicio estaba signado por la confusión ("Todos hemos venido a verme"), hacia el final, las palabras –aún cargadas de dolor y de rabia– han ganado contundencia y seguridad: "…hasta que yo quiera matarte, papá, porque si vives aún es porque yo así lo dispongo, así te lo ordeno. Eso quiero que lo entiendas bien. No soy tu esclavo, soy tu dueño y puedo quitarte o darte la vida" (p. 100).

Como José García –el personaje de *El libro vacío*– también Luis Alfonso logra sobrevivir por las palabras...

BIOBIBLIOGRAFÍA

Josefina Vicens nació en Villahermosa, Tabasco, el 23 de noviembre de 1911, y murió en la ciudad de México en 1988. Fue secretaria particular del jefe del Departamento Agrario, Secretaria de acción femenil de la CNC, dirigente del sector femenil agrario del PMR y Oficial Mayor de la Sección de Técnicos del Sindicato de Cinematografistas. Asimismo se desempeñó como Vicepresidenta de la Sociedad General de Escritores de México, miembro de la Sección de Autores Cinematográficos del Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica y Presidenta de la Academia de Ciencias y Artes Cinematográficas.

Con el seudónimo de "Diógenes García" colaboró con artículos políticos en diversas publicaciones, y con el de "Pepe Faroles", en la revista *Sol y Sombra* y en el periódico *Torerías*, ambos especializados en toreo.

Es la autora de los guiones cinematográficos *La rival* (1955), *Las señoritas Vivanco* (1959), *El proceso a las señoritas Vivanco* (1961), *Pecado de juventud* (1962), *Los novios de mis hijas* (1964), *Los problemas de mamá (1970)*, *Los perros de Dios* (1974, Ariel al mejor argumento), *Renuncia por motivos de salud* (1977, Ariel al mejor argumento), *El testamento* (1981).

Escribió las novelas *El libro vacío* (1958, Premio Xavier Villaurrutia) y *Los años falsos* (1982, Premio Juchimán de la Universidad Juárez Autónoma de Tabasco) y el relato "Petrita".

EL LIBRO VACÍO

FRAGMENTO

No he querido hacerlo. Me he resistido durante veinte años. Veinte años de oir: "tienes que hacerlo..., tienes que hacerlo". De oírlo de mí mismo. Pero no de ese yo que lo entiende y lo padece y lo rechaza. No; del otro, del subterráneo, de ese que fermenta en mí con un extraño hervor.

Lo digo sinceramente. Créanme. Es verdad. Además, lo explicaré con sencillez. Es la única forma de hacérmelo perdonar. Pero antes, que se entienda bien esto: uso la palabra perdonar en el mismo sentido que la usaría un fruto cuando inevitablemente, a pesar de sí mismo, se pudriera. Él sabría que era una transformación inexorable. De todos modos, creo yo, se avergonzaría un poco de su estado; de haber llegado, cierto que sin impurezas originales, a una especie de impureza final. Es algo semejante, muy semejante.

Al decir "hacérmelo perdonar", me refiero al resultado, pero no al tránsito, no al recorrido. Hay algo independiente y poderoso que actúa dentro de mí, vigilado por mí, contenido por mí, pero nunca vencido. Es como ser dos. Dos que dan vueltas constantemente, persiguiéndose. Pero, a veces me he preguntado: ¿quién a quién? Llega a perderse todo sentido. Lo único que preocupa es que no se alcancen. Sin embargo debe haber ocurrido ya, porque aquí estoy, haciéndolo.

¡Ah, quisiera poder explicar lo patético de este enlace! No sé si es esta mitad de mí, esta con la que creo contar todavía, esta con la que hablo, la que, agotada, se ha sometido a la otra para que todo acabe de una vez, o si es la otra, esa que rechazo y hostigo, esa contra la que he luchado durante tanto tiempo, la que por fin se yergue victoriosa.

No sé, de todos modos es una derrota. Pero tal vez una derrota buscada, hasta anhelada. ¿Cómo voy a saberlo ya? Sé que solamente bastaría un momento, este, o este, o este... cualquier momento. Pero ya han pasado varios; ya han pasado los que gasté en decir que podrían ser los finales. Bastaría con no escribir una palabra más, ni una más... y yo habría vencido.

Bueno, no yo, no yo totalmente; pero sí esa mitad de mí que siento a mi espalda, ahora mismo, vigilándome, en espera de que yo ponga la última palabra; viendo cómo voy alargando la explicación de la forma en que podría vencer, cuando sé perfectamente que el explicar esta forma es lo que me derrota.

No escribir. Nada más. No escribir. Esa es la fórmula. Y levantarme ahora mismo, lavarme las manos y huir. ¿Por qué digo huir? Simplemente irme. Tengo que ser sencillo. Debo irme. Así no tengo que explicar nada. Debo poner un punto y levantarme. Nada más. Un punto común y corriente, que no parezca el último. Disfrazar el punto final. Sí, eso es. Aquí.

Eso es, pero ¿para quién? Deseo aclarar esto. (Es sólo un pequeño, momentáneo retorno, después me iré.) Yo no quiero escribir. Pero quiero notar que no escribo y quiero que los demás lo noten también. Que sea un dejar de hacerlo, no un no hacerlo. Parece lo mismo, ya sé que parece lo mismo. ¡Es desesperante! Sin embargo, sé que no es igual. Por lo contrario, sé que es absolutamente distinto, terriblemente distinto. Porque el dejar de hacerlo quiere decir haber caído y, no obstante, haber salido de ello. Es la verdadera victoria. El no hacerlo es una victoria demasiado grande, sin lucha, sin heridas.

¡Ahí está otra vez! Es lo que pasa siempre. Después de escrita una cosa, o hasta cuando la estoy escribiendo, se empieza a transformar y me va dejando desnudo. Ahora pienso que lo importante, lo valioso sería precisamente no hacerlo. Esa lucha, esas heridas de que hablé antes tan... ampulosamente, no son más que el escenario y el decorado de la actitud.

¿Para qué voy a emprender una batalla que quiero ganar, si de antemano sé que no emprendiéndola es como la gano?

Es mucho más fácil: sencillamente no escribir.

Pero entonces resulta que queda en la sombra, oculta para siempre, la decisión de no hacerlo. Y esa intención es la que me interesa esclarecer. Necesito decirlo. Empezaré confesando que ya he escrito algo. Algo igual a esto, explicando lo mismo. Perdonen. Tengo dos cuadernos. Uno de ellos dice, en alguna parte...

Luisa Josefina Hernández

1928

LA CÓLERA EXQUISITA: VISLUMBRE A LA NARRATIVA DE LUISA JOSEFINA HERNÁNDEZ

EDITH NEGRÍN
Universidad Nacional Autónoma de México

Los espacios tomaban su lugar en nosotros
Coral Bracho

A LA SOMBRA DEL VOLCÁN: ESCRITORA Y MAESTRA

En su retiro de Cuernavaca, entre plantas y libros, cuadros y discos, vive una mujer muy sabia llamada Luisa Josefina Hernández. Especialista en literatura inglesa y arte dramático, conoce a fondo y practica, para su placer, artes como la pintura y la música. Una de las primeras escritoras profesionales mexicanas, prolífica narradora, ensayista, dramaturga, traductora, periodista cultural y directora escénica, ha sido también comprometida maestra.

Tuvo Luisa Josefina Hernández una influencia definitiva en la formación de los innumerables alumnos que, durante cerca de cuatro décadas, escucharon sus cátedras en los salones de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Al influjo de su seductora voz, sus inquietantes libros y su ejemplar profesionalismo, algunos de sus discípulos consolidaron su vocación como creadores de teatro o de narrativa. Muchos se descubrieron como actores, directores teatrales, críticos, docentes e investigadores. "Demiurga por antonomasia de un mundo espejo", la ha denominado Fabienne Bradu, refiriéndose a la relación de la narradora con sus personajes femeninos. Algunos estudiantes conservan la impresión de que Luisa Josefina tenía un toque mágico, de que ejercía sus cualidades demiúrgicas no sólo a través de la escritura o la dirección teatral, sino en su desempeño dentro de las aulas. Otros asistentes a sus cursos tal vez simplemente se reafirmaron como amantes de la literatura, aprendiendo de la maestra que el arte es el camino para entender al hombre.

Una de sus primeras obras de teatro, *Aguardiente de caña*, resultó premiada en el Concurso de Primavera de la Ciudad de México en 1951 –en una época en que los premios eran escasos, acota Martha Robles. Y en el reciente Festival

Internacional Cervantino, en 2005, en la ciudad de Guanajuato, la autora presenció una velada en su honor que incluía la representación de una de sus piezas. En este último homenaje, la profesora Aimée Wagner Meza inició su discurso evocando unas líneas pronunciadas por Luisa Josefina, con motivo del Día del Maestro, en 1991. Vale la pena recordarlas, pues resumen la actitud de la escritora frente a su trabajo: "Sustituir la amenaza bíblica de ganar el pan con el sudor de la frente, con la dicha de ganarlo en la realización de nuestros más íntimos y complicados deseos, es una distinción".

Entre esos dos reconocimientos hubo muchos otros que sería largo enumerar. Solamente menciono que en 1983 recibió el Premio Villaurrutia por su novela *Apocalipsis cum figuris.* Y que fue la primera mujer en la Facultad de Filosofía y Letras distinguida como Profesora Emérita, en 1991.

Durante algún tiempo ella alternaba estancias en la capital con temporadas en Cuernavaca, hasta que finalmente decidió permanecer en la eterna primavera. Su leyenda sería incompleta si no se menciona que la admirada escritora podía ser también un tanto difícil en el trato personal: "ajena, distante", opina Hernán Lara Zavala. Renuente a las entrevistas, ella se las ingeniaba para poner obstáculos antes de concederlas, como cuenta Beatriz Pagés Rebollar en 1983.

A su vez, Cristina Pacheco ha dejado constancia de la actitud de la dramaturga en una entrevista de 1978; actitud que, por inusual, podría interpretarse como un poco intimidante: "para empezar, se ve completamente segura de sí misma; cuando habla no se vale de eufemismos ni muletillas; opina sin precipitarse, en seco, sin ocultar lo que realmente piensa y jamás condesciende con las opiniones de los demás por mera cortesía". Es "mujer de respuestas cortas y tajantes", corrobora José Ángel Leyva en 1994.

A veces puede desesperar un poco a los entrevistadores la rotunda negativa de la escritora a hacer comentarios sobre sus obras. En 1996 se lamenta Miguel Ángel Quemain: "se empeña en desanimarme con sus monosílabos y la inutilidad, dice, de una conversación sobre las obras que no relee, que no recuerda, que ya escribió y que no tiene caso volver a ellas". Algo similar respondió a Leyva, explicando: "es muy difícil que un creador pueda explicar el proceso de su obra. La autovaloración no existe"; y "una vez que los libros que escribo quedan impresos, para mí están olvidados. No los vuelvo a leer ni sé que fue lo que dije". A Cristina Pacheco le responde, con displicencia, a propósito de su undécima novela: "ya he publicado tantos libros que ya ni me impresiona. Claro que me gusta que aparezcan, pero si no, no sufro. Lo que me interesa es escribirlos". Y prefiere hablar de su pasión por las plantas y su gusto por la cultura que de su trabajo literario. En esa misma entrevista se define como "soy una persona poco comunicativa".

"Luisa Josefina Hernández no se relaciona más que en casos excepcionales. No se complementa más que con los de su especie", se queja, en 1983, Hernán Lara Zavala, quien publica una deliciosa conversación apócrifa con la escritora, porque ésta lo dejó plantado en la entrada de la Facultad a la hora indicada para la entrevista y se fue directamente a impartir su clase.

Atractiva e histriónica, consciente del efecto que su presencia produce, Luisa Josefina siempre ha sido fiel a su imagen de intelectual intransigente y crítica. Tanto, que joven aún, inspiró algunos personajes, mujeres talentosas y despiadadas, de los relatos de su contemporáneo Jorge Ibargüengoitia, al decir de Vicente Leñero[1].

Las narraciones de la escritora permiten comprender sus actitudes. Su ironía, un tanto agresiva, parece derivar de una intensa irritación ante lo que Lukács llamaría un mundo degradado. Tituló una de sus novelas *La cólera secreta*, a partir de un poema de Xavier Villaurrutia citado en el epígrafe, "Amar es una cólera secreta/ una helada y diabólica soberbia..." La alquimia de la incesante escritura ha transformado la furia de amar y de vivir de la autora en prosa exquisita, exquisita como la noche de otra de sus novelas. "Hay mucho amor, comprensión, experiencia vivida en Luisa Josefina Hernández por el mundo que describe, y mucho asco también" comentaba Huberto Batis en 1965, a propósito de la novela *El valle que elegimos* (p. 141).

La inaccesibilidad de Luisa Josefina expresa, por una parte, una desafiante rebeldía a encajar en los roles definidos como políticamente correctos, y una defensa celosa de su individualidad. Por otra, se vincula con el creciente alejamiento emocional de la cotidianidad que ella experimentó al irse

---

[1] VICENTE LEÑERO (*Los pasos de Jorge*, Joaquín Mortiz, México, 1989, p. 33) habla de una "relación amorosa" entre Jorge Ibargüengoitia y la escritora. Afirma que "ni en entrevistas ni en declaraciones Ibargüengoitia aludió jamás a Luisa Josefina, pero lo hizo implacablemente, se podría decir impúdicamente, en relatos que pese al disfraz de lo literario translucen las incidencias de aquella pasión. Además de menciones incidentales en obras de teatro, artículos y novelas, son tres los cuentos que tienen como tema central la relación Ibargüengoitia-Hernández". Los tres relatos, "La mujer que no", "La ley de Herodes" y "La vela perpetua" se incluyen en la colección *La ley de Herodes* (1967). La estudiosa TATIANA BUBNOVA rastrea el sustrato autobiográfico en estos textos del narrador guanajuatense, y concluye que el trazo de los personajes femeninos está guiado por una "mirada rencorosa y malévola", vinculada a "las actitudes del mexicano medio ante la mujer" ("El impostor ante el espejo; Ibargüengoitia y su interlocutor en *La ley de Herodes*", en *El cuento mexicano. Homenaje a Luis Leal*, ed. Sara Poot Herrera, UNAM, México, 1996, p. 333). Por su parte, Luisa Josefina, evocando en de 1990 la década de los años 50, se refiere al autor, ya fallecido, con elegancia y generosidad: "Estoy segura que quizá yo estaba recibiendo un trato muy privilegiado de Ibargüengoitia, porque a lo largo del tiempo he llegado a descubrir que tengo menos quejas de él que muchas personas..." ("¿Qué fue de los años 50?". Entrevista con Gustavo H. Lizárraga y Alejandro Estívill, *Sábado*, núm. 645, 10 febrero de 1990, pp. 1-2).

intensificando su sentimiento religioso, esa nostalgia de Dios notable en algunas de sus últimas novelas.

Cuando dejó el *campus* universitario, Luisa Josefina Hernández legó a los estudiantes de la Facultad la solidez de una obra en floración, y la levedad de su estela legendaria. Seguro que ahora, desde su refugio al pie del volcán, donde sin duda crece la hierba, continúa transmitiendo conocimientos, meditando, contemplando la realidad y acercándose a la cultura con la misma mirada inteligente, maliciosa y perspicaz que conforma sus textos.

ENTREMÉS GENERACIONAL

Nacida en 1928, en la ciudad de México, hija única de una pareja proveniente del Estado de Campeche, Luisa Josefina Hernández se ubica en la historia de la cultura nacional como integrante de la "Generación del 50". Esta generación, también llamada "del Medio Siglo", comprende a aquellos intelectuales y artistas nacidos entre 1921 y 1935; quienes empiezan a dejar su impronta, como grupo o grupos, en la cultura nacional en la década de 1950, que se abre con *El laberinto de la soledad*, de Octavio Paz, y continúan en la siguiente –concuerdan estudiosos como Enrique Krauze y Armando Pereyra.

La Generación del Medio Siglo surge en el contexto de la modernidad económica y política a la cual se quería hacer entrar al país a principios de los años cincuenta. De carácter heterogéneo y multidisciplinario, incluye entre sus filas a historiadores, politólogos, abogados, economistas, demógrafos, sociólogos, filósofos, antropólogos, pintores, arquitectos, lingüistas, dramaturgos, narradores, ensayistas y poetas. Dentro de su diversidad, los miembros de este grupo comparten, al menos durante un tiempo, algunas actitudes fundamentales: establecen una distancia crítica frente a la Revolución mexicana, adquieren conciencia pública durante el Cardenismo y participan, en distinta medida, tanto del proceso de autognosis iniciado tres décadas atrás por los filósofos, como de la apertura al cosmopolitismo y al pluralismo.

Pereyra señala el paso de una cultura rural a una cultura urbana y cosmopolita que se produce en el país en la década de los años cuarenta, como un antecedente imprescindible para que floreciera la generación del 50. La temática social y el compromiso nacionalista que habían improntado la literatura, la pintura y la música postrevolucionaria, ya se habían cuestionado y erosionado cuando, en 1953, empiezan a agruparse alrededor de la revista *Medio Siglo* los estudiantes de leyes de la UNAM, entre otros Carlos Fuentes, Porfirio Muñoz Ledo, Salvador Elizondo y Sergio Pitol.

Medio Siglo apareció un año antes de que la Facultad de Derecho dejara su edificio colonial en el centro histórico de la ciudad de México para trasladarse

a la lava volcánica de la recién construida Ciudad Universitaria. El audaz diseño arquitectónico del *campus* simbolizaba la modernidad a la que estaba entrando el país. No es casual que la revista que da nombre a la generación haya surgido en la Universidad Nacional, pues la trayectoria de esta casa de estudios se imbrica en buena medida con la de los intelectuales del Medio Siglo.

En la década de los años 50 los intelectuales de esta generación protagonizan, tanto en el ámbito político como en el cultural, un proceso de renovación del pensamiento. Su vocación crítica les permitió revisar rigurosamente, desde las páginas de varias publicaciones, las obras literarias, pictóricas y musicales más importantes de la década. Ahora pueden apreciarse sus aportaciones a la cultura nacional[2].

Luisa Josefina Hernández está emparentada con la Generación del 50 por mucho más que una fecha de nacimiento. Entre sus amistades se cuentan escritores como Emilio Carballido, Sergio Magaña, Jorge Ibargüengoitia, Rosario Castellanos, Jorge López Páez. Al igual que otros creadores del Medio Siglo, ella siente la inquietud de asomarse a los andamios interiores de los seres humanos, y de experimentar formalmente para escribirlos. Participa del anhelo generacional de modernidad, tangible tanto en su actitud autosuficiente y en su vida profesional, como en su conocimiento de las manifestaciones artísticas universales, en su caso cimentado en la frecuentación de la cultura clásica de Occidente. Como muchos intelectuales contemporáneos conoce y ama la ciudad de México, que se vuelve centro generador de su escritura en algunos textos. Comparte también, con ellos, el ejercicio del espíritu crítico, y la preocupación política. Estuvo muy cerca alguna vez afectivamente del proceso revolucionario cubano; viajó a Cuba a impartir clases y escribió, como veremos, la primera novela de la Revolución Cubana. Por último, Luisa Josefina Hernández ha crecido en forma paralela a la Universidad Nacional, en cuyos edificios del Centro Histórico inició sus estudios. Después, cuando la institución se trasladó al sur y agregó a su tradición docente una intensificación de las múltiples tareas de investigación, edición y difusión de la cultura, la escritora desarrolló allí sus actividades profesionales.

En el mismo año que Luisa Josefina, vinieron al mundo Amparo Dávila e Inés Arredondo. Un poco antes nace Rosario Castellanos. A su vez, aunque Guadalupe Dueñas y Elena Garro, por sus fechas de nacimiento, están en el borde final de la promoción anterior, y Josefina Vicens pertenece sin lugar a dudas a

---

[2] ARMANDO PEREYRA, "La generación del Medio Siglo: un momento de transición de la cultura mexicana", *Literatura Mexicana*, 1995, núm. 1, pp. 187-212, describe el contexto histórico en que surge la Generación del Medio Siglo; enumera a sus integrantes, sus revistas y obras principales.

aquélla, las tres –Hernández, Dávila y Arredondo– coinciden con las mujeres del Medio Siglo en las fechas de publicación de algunas de sus obras. Un poco después de la dramaturga y novelista, nacen María Luisa Mendoza, Julieta Campos y Elena Poniatowska[3].

Una tarea pendiente es la exploración de los vasos comunicantes que unen a las muy diversas escritoras de la Generación del 50. Lo más tangible es que, en distinta medida, todas ellas contribuyen a inventar la tradición de las mujeres como escritoras profesionales. "Es claro el salto de la improvisación al cultivo del oficio", dice Martha Robles, refiriéndose a Castellanos, Arredondo, Hernández, Garro y Ulalume González de León (p. 120). Para la estudiosa, en el contexto del país, caracterizado por la precariedad cultural y la carencia de lectores, las escritoras del Medio Siglo no han formado grupo, ni sus obras tienen denominadores comunes. Si se les puede considerar generación literaria es solamente en tanto a la ruptura que representan y en tanto a su conquista del lenguaje, de la claridad expresiva (pp. 119-129).

Además de esta nada desdeñable aportación, hace falta el inventario detallado de las distintas experiencias en la vida de las mujeres que estas "narradoras de un país desconocido" –como las llama Ana Mari Gomís– hicieron ingresar en el territorio de la literatura[4].

FALSO CONTACTO CON EL FEMINISMO

Como hemos visto, Luisa Josefina Hernández fue la primera mujer en la Facultad de Filosofía y Letras distinguida como Profesora Emérita, en 1991. Fue asimismo la primera mujer en ingresar como becaria al Centro Mexicano de Escritores (1952-53), junto con Alí Chumacero, Ricardo Garibay y Juan Rulfo –obtuvo la beca por segunda vez en el período 1954-1955, y entonces ya estuvo acompañada de Rosario Castellanos y Clementina Díaz de Ovando. Fue la primera en... tantas cosas. Deliberadamente o no, ella siempre estuvo abriendo espacios a la participación de las mujeres.

---

[3] Josefina Vicens nace en 1915, y Guadalupe Dueñas en 1920. Elena Garro solía decir que nació en 1920, y esa es la fecha consignada en algunas fuentes. No obstante, posteriores investigaciones comprueban que la fecha precisa de su nacimiento es 1916 (E. CARBALLO, "Elena Garro, la mejor escritora del siglo XX", *Tierra Adentro*, diciembre de 1998-enero de 1999, núm. 55, p. 4). Rosario Castellanos nace en 1925, María Luisa Mendoza, en 1930, Julieta Campos y Elena Poniatowska en 1932.

[4] RAQUEL GUTIÉRREZ ESTUPIÑÁN, *La realidad subterránea. (Ensayo sobre la narrativa de Luisa Josefina Hernández)*, Fondo Regional pata la Cultura y las Artes del Noroeste, México, 2000, p. 24, agrupa, bajo el rubro de "narradoras de los años 60" a Josefina Vicens, Emma Dolujuanoff, Rosario Castellanos, Elena Garro, Luisa Josefina Hernández, Guadalupe Dueñas, Inés Arredondo y Amparo Dávila.

En su vida personal como en el desempeño de sus actividades profesionales, Luisa Josefina ha mostrado siempre una orgullosa autonomía. A mediados de los años noventa, manifiesta a Miguel Ángel Quemain: "he tenido mucho que hacer en mi vida. He levantado cuatro hijos, he mantenido mi casa siempre, nunca nadie me ha regalado un centavo" (p. 254). Ya cerca de dos décadas antes, en la citada conversación con Cristina Pacheco, declaraba: "la independencia de una mujer empieza cuando puede mantenerse sola; todo lo demás son cuentos".

Un rasgo definitorio de la escritora es que, en forma simultánea a su entrega intelectual y artística, ha asumido gustosamente el rol femenino por antonomasia, la maternidad. A la pregunta de Pacheco acerca del significado de "el matrimonio, la maternidad, el hogar, para una mujer que se dedique a la literatura", ella responde "–son experiencias que agrandan sus poderes. Mira, cuando pienso en mí como una matriarca, me siento grandiosa".

Luisa Josefina es también una de las primeras –y escasas– escritoras mexicanas contemporáneas que han traspuesto literariamente el tema de la maternidad como una vivencia gozosa, en la vida de una mujer que trabaja, a pesar de las circunstancias adversas. Por citar un caso, Clemencia Bernal, bailarina y profesora, personaje de *El valle que elegimos*, encuentra su mejor realización en su función maternal:

> Despertó tempranito, era el momento más feliz. Cuando su hijo de cinco años dormía como un ángel y ella le acariciaba las manecitas prietas como si fueran rebanadas de pan de centeno vivificadas para su sostenimiento sobre la tierra.
> –Mi amor, mi amor.
>
> Decía su corazón y casi repetía las palabras porque aquel niño era su amor y era su verdadero amor.
>
> El saldo de dos matrimonios y de tres aventuras relativamente cortas y no poco confusas, a los treinta y ocho años, era este niño...
>
> Se sorprendía a diario: tiene palabras propias, ideas, sentimientos. Dios mío, que milagro es éste. Y ella había dicho que no creía en Dios, pero creía en el amor y en los milagros y eso era él (p. 15).

La coincidencia, la identificación entre el personaje femenino y la voz narrativa, en la percepción de la experiencia, es constante en la novelística de Luisa Josefina.

Por todas sus características, la escritora ha despertado el interés de las lectoras feministas, si bien su talante ha sido siempre de un ostentoso rechazo al feminismo: "...la pura salsa femenina. Qué horror", dice a Quemain. Opuesta a toda complacencia, inclusive la autocomplacencia, se niega a reconocer la condición de víctima para el género femenino. En su opinión, hombres y mujeres

son, en todo caso, víctimas de un sistema injusto; "para mí no existe la famosa misoginia y tampoco considero que exista diferencia entre la literatura que hacen los hombres y las mujeres", manifiesta a Cristina Pacheco.

Raquel Gutiérrez Estupiñán, en el libro que dedica a estudiar la narrativa de Luisa Josefina Hernández, *La realidad subterránea* (2000), compara las declaraciones de la escritora con la visión de la mujer que subyace a sus textos. Hace un recuento de las primeras y critica la posición de Hernández: "esta tendencia reductora y esta actitud de negarse a ver más allá de su caso personal caracteriza la opinión de Luisa Josefina sobre el feminismo; se trata de un concepto estrecho centrado en el feminismo como militancia, muy distinto –y distante– del de Rosario Castellanos" (p. 33).

Sin embargo, la estudiosa reconoce que el análisis de la compleja escritura de la autora, con las herramientas de la moderna crítica feminista, revela en sus narraciones marcas femeninas, si bien no estereotipadas. En sus novelas, Luisa Josefina evita representar abiertamente la sexualidad femenina; en las experiencias sexuales de sus personajes femeninos predomina el sufrimiento sobre el placer. Gutiérrez Estupiñán asocia esta característica a la literatura de los años 60 y 70, o bien a la tendencia a la represión de la sexualidad que la sociología ha señalado en la clase media mexicana de la segunda mitad del siglo XX (p. 116).

En opinión de esta crítica, la escritura de Luisa Josefina Hernández emplea recursos convencionales para subvertir modelos patriarcales. Señala el elemento de la edad, ejemplificado con varios personajes, como componente de la identidad, que no significa lo mismo en las mujeres que en los hombres.

Por lo que hace a las proclamaciones antifeministas de la escritora, en mi opinión, de ninguna manera podrían ser utilizadas para justificar el orden patriarcal. La posición de Luisa Josefina, subversiva e incómoda –le hubiera sido muy fácil convertirse en un arquetipo del feminismo nacional–, es parte de su negativa a aceptar respuestas fáciles y simplificadas y, sin duda, una reafirmación de su cólera generadora y su individualismo.

Raquel Gutiérrez Estupiñán ofrece una aportación muy interesante en cuanto al análisis de la narrativa de Luisa Josefina Hernández, si bien concuerdo con ella en que falta mucho por hacer; en que el lugar de la escritora en la literatura mexicana está por precisarse (p. 55).

EL GRAN TEATRO DEL MUNDO

Aurora Ocampo, en el *Diccionario de escritores mexicanos*, enlista como la primera publicación de la joven escritora un texto con el nombre de "Tierra adentro", ubicado bajo el rubro de "prosa poética". "Tierra adentro" se incluía

en el primer número de una revista denominada *Barcos de Papel*, correspondiente a enero-febrero de 1948. El año siguiente, la autora publicó en la revista *América* (60, dic. 1949) una especie de cuento titulado "Indecisión". A la misma revista entrega, en 1950, una pieza teatral en un acto, llamada "El ambiente jurídico" *América* (64, dic. 1950).

En cuanto al ensayo, se inicia como crítica teatral un año después con "Carballido no duerme" y "Los signos de Sergio", siempre en *América* (65, abril de 1951).

También en 1951 ve representada su obra de teatro *Aguardiente de caña*. En tanto que su primera novela, *El lugar donde crece la hierba*, aparece en 1959 bajo el sello de la Universidad Veracruzana. El inventario de sus publicaciones deja claro que desde sus inicios la escritora se acercó a la prosa narrativa. No obstante, su dedicación profesional a la novela fue posterior a su vocación como dramaturga, como indica el hecho de que, antes de la publicación de *El lugar donde crece la hierba*, ella hubiera presenciado la puesta en escena de al menos ocho de sus obras de teatro. Desde esa novela, ha continuado cultivando con asiduidad ambos géneros, así como el ensayístico. El cuento dejó de interesarle; como relata a Cristina Pacheco: "nunca he podido escribir un cuento, porque mi manera de sentir las cosas no coincide con sus exigencias y porque no estoy de acuerdo con el juego que implica. Un cuento es una especie de adivinanza a la que hay que darle solución y eso no me gusta" (p. 42).

El *Diccionario de escritores mexicanos*, en su edición de 1997, consigna una treintena de obras de teatro, ya sea publicadas o representadas, de Luisa Josefina. Es interesante tener en cuenta que, como ella ha afirmado, desde 1954 decidió escribir este género sólo por encargo. Por lo que hace a la narrativa, es autora de 16 novelas.

Luisa Josefina ha sido interrogada muchas veces acerca de su experiencia como autora de novela y teatro. En 1967 decía a Mauricio de la Selva:

> Pasé de un género al otro por un deseo de libertad expresiva, sobre todo por el afán descriptivo que es difícil realizar en el teatro. El teatro es demasiado formalista, no todo se puede poner en él por las limitaciones de tiempo y espacio; lo descarnado se salva por los símbolos; en una prosa se puede decir más, es posible aumentar e intensificar la interioridad de los personajes. El personaje más interesante que se ha dado en teatro es Hamlet, a base de monólogos que se aproximan a la prosa; una respuesta personal sobre mi creación en el relato es que empecé a escribir cuentos desde que era muy pequeña (*apud*. Gutiérrez Estupiñán, p. 30).

Ella ha reiterado apreciaciones similares en diversas entrevistas. En la que le hace Quemain agrega que la novela es una comunicación inmediata entre autor

y lector, en tanto que la obra de teatro "tiene que pasar como por cien manos antes de llegar al público" (p. 246).

Ciertamente, la novela es el más libre de los géneros, como ya observaba Virginia Woolf al estudiar a las novelistas inglesas del siglo XIX. Más fácilmente que un poema o un relato, una novela puede ser abandonada para atender las labores domésticas o de cuidado de la familia encomendadas a las mujeres, y continuada después. De ahí que Woolf pensara que la novela es el género más adecuado para las mujeres, encargadas de tan diversas tareas. No es extraño que Luisa Josefina, aunque de sobra capaz de manejar un género tan constreñido como el teatro, se sienta más a gusto en el terreno de la novela.

Un tema fundamental en la poética de Luisa Josefina Hernández es la contaminación entre el teatro y la narrativa, más allá de que ambos géneros tienen como común denominador la preocupación ética de la escritora.

Por definición, en el teatro el autor se limita a *mostrar*, dejando a los personajes caracterizarse a través de su actuación y discurso; en tanto que en la novela tradicional toca al autor la tarea de *narrar* y *describir*. Dado que Luisa Josefina Hernández se vuelve a la novela para expresar su necesidad de describir, los narradores de sus tramas novelísticas describen, narran y reflexionan, a veces minimizando a los personajes; pero también muestran, en distinta medida según los requerimientos de cada texto. En estos casos, la capacidad de manejar diálogos, proveniente de la práctica de la escritura dramática de la escritora, beneficia la acción de los personajes. Por otra parte, los espacios en que acontecen las tramas novelescas son tan importantes en su funcionamiento como el escenario en sus obras de teatro. Tanto que sus novelas pueden clasificarse en razón de su espacialidad, como puede verse en el siguiente apartado.

Pero la impronta que el teatro ha dejado en la narrativa de Luisa Josefina va más allá de un mero préstamo de recursos, tiene que ver con su visión del mundo. Así, observa Martha Robles a propósito de *El valle que elegimos*, "la vida es un ensayo de infortunios para quienes actúan el difícil papel de sobreponerse a la violencia del propio origen" (p. 198). Un ensayo en el que "los actores de la escena salen a lo real carentes de libreto –el deber moral– a enfrentar pasiones en privado" (p. 200).

La vida es una continua representación en las novelas de Luisa Josefina. Todas están tan contaminadas de teatro que aún sus tramas realistas develan un trasfondo de irrealidad, apunta Fabienne Bradu. La estudiosa hace notar que en la novelística de Hernández, que ofrece diversas combinaciones entre la tragedia y la comedia, el arte es la única forma de autenticidad, la única manera de enfrentar el caos del mundo, aunque el orden impuesto por el arte pueda ser a

su vez caótico. De ahí que algunas de sus protagonistas sean mujeres comprometidas con la creación artística.

La comedia humana de Luisa Josefina

El ciclo de la autora comprende dieciséis novelas, publicadas en cerca de tres décadas: *El lugar donde crece la hierba* (1959), *La plaza de Puerto Santo* (1961), *Los palacios desiertos* (1963), *La cólera secreta* (1964), *La primera batalla* (1965), *La noche exquisita* (1965), *El valle que elegimos* (1965), *La memoria de Amadís* (1967), *Nostalgia de Troya* (1970), *Los trovadores* (1973), *Apostasía* (1978), *Las fuentes ocultas* (1980), *Apocalipsis cum figuris* (1982), *Carta de navegaciones submarinas* (1987), *La cabalgata* (1987), *Almeida Danzón* (1989)[5].

La crítica ha hecho notar la coherencia que vertebra esta comedia humana protagonizada por las capas medias del país en el contexto de los años 60. Novelas que en conjunto ofrecen una disección de la inmoralidad, la ambición, los anhelos y las frustraciones de los integrantes de estas clases. Martha Robles afirma que "ningún escritor mexicano de este tiempo ha creado, como Luisa Josefina Hernández, un universo cuyo principio y fin sean un estado de espíritu de contenido universal y forma ajustada a nuestra circunstancia". La estudiosa deja fuera de este cuadro *La plaza de Puerto Santo*, cuyo carácter regional atribuye a una concesión a las influencias de la hora; y concluye que la ausencia de rigor formal impide el acierto estético del conjunto. Severino Salazar afirma que el grupo de novelas responde a un proyecto literario "de largo aliento, genial... sólido, apabullante, bien pensado y planeado" (p. 190). Y, a diferencia de Robles, considera que el juego de las formas es el aspecto más importante de la narrativa de la autora y que la estructura de sus novelas es "espectacular" (p. 189).

Para Christopher Domínguez Michael, la trayectoria novelística de Luisa Josefina permite establecer "una historia clínica, bitácora fiel que registra un conjunto de movimientos sentimentales y artísticos a lo largo de casi treinta años. Su obra va recorriendo espacios, tocando puertas, cerrando caminos".

Las dieciséis novelas conforman un tejido narrativo que comprende una gran cantidad de personajes, voces, situaciones y problemas, expresados a través de una constante experimentación estilística. No es fácil transitar por este cosmos

---

[5] Miguel Ángel Quemain menciona otra novela, *Las concesiones*, escrita en 1993. No he encontrado otras referencias a esta obra; supongo que, como otras producciones de la autora, permanece inédita. Luisa Josefina ha explicado a este entrevistador las razones por las que sus novelas a veces se han publicado varios años después de ser concluidas; razones que van desde su negativa a autopromoverse hasta extrañas políticas de las editoriales ("Luisa Josefina Hernández. Las afinidades clásicas". Entrevista con Miguel Ángel Quemain, en *Reverso de la Palabra*, La Memoria del Tlacuilo, México, 1996, pp. 252-253).

accidentado y complejo. Los estudiosos han ordenado estas obras de acuerdo con diferentes criterios. Raquel Gutiérrez las ubica en cuatro etapas, en una clasificación que atiende a la cronología de la escritura, los temas abordados y los recursos literarios. Martha Robles encuentra en estas narraciones distintas fases de un proceso desolador. Para Christopher Domínguez Michael, con estas novelas "puede trazarse la ruta crítica de dos generaciones de escritores, desde la asfixia rural al deseo urbano y de allí a la alegoría escatológica" (p. 55).

A los fines de esta presentación, me parece esclarecedor el acercamiento de Severino Salazar quien, a partir de los espacios de las tramas, visualiza dos grandes tendencias en la narrativa de la escritora. Una comprende las novelas donde los personajes habitan en la ciudad de México o en una provincia emparentada con las de Jorge López Páez, Sergio Galindo y Emilio Carballido. Se inicia con *El lugar donde crece la hierba*, novela realista que señala una pauta, constante en las futuras obras de la autora, de indagación en los sentimientos y las pasiones humanas.

En los espacios provincianos se desarrollan tramas como la de *La plaza de Puerto Santo*, *Nostalgia de Troya*, *Carta de navegaciones submarinas*, *La cabalgata*.

En sitios urbanos, como los populares cafés de chinos, modestos departamentos u hoteles, o los lugares de diversión de la clase media, se mueven los personajes de *Los palacios desiertos*, *La cólera secreta*, *La primera batalla*, *La noche exquisita*, *El valle que elegimos*, *La memoria de Amadís*.

De estas novelas, *El valle que elegimos* constituye un homenaje a la ciudad de México, en un momento en que los principales narradores volvían sus ojos a ella. A su vez, *La primera batalla* alterna escenarios del sureste mexicano con la agitada Habana posrevolucionaria.

La otra tendencia fundamental en la narrativa de Luisa Josefina, de acuerdo con Severino Salazar, son las novelas que se ubican en el espacio y el tiempo de "lo ontológico, en el mito, en el origen o en la atemporalidad de lo mítico". Obras como *Los trovadores*, *Apostasía* y *Apocalipsis cum figuris* trascienden el realismo. Así no importa que la acción de la última ocurra en la provincia; el espacio físico se transfigura. Salazar enlaza estas novelas con la narrativa gótica inglesa de las últimas décadas del siglo XVIII; así como con lo surrealista, lo fantástico, lo "medieval" derivado de las leyendas de los santos escritas en el siglo XIII. En estos textos, la autora deja ver una preocupación estética sobre la religiosidad, la mística, la gracia, el pecado. Se trata de novelas alucinantes, plenas de símbolos religiosos y mitológicos, de claves que el lector debe descifrar. Estamos en el terreno de lo que Domínguez Michael llama "alegoría escatológica". Martha Robles relaciona este ciclo con la "nostalgia de Dios" y

el vacío existencial. Luisa Josefina vincula estas novelas con su sensibilidad pictórica; relata a Miguel Ángel Quemain que le fueron sugeridas por la iconografía cristiana –que analizó en profundidad en sus estudios doctorales. Ella define *Apocalipsis cum figuris*, narración del viaje a ninguna parte de una peregrina, como "una interpretación de la vida humana a través de símbolos que provienen de tres fuentes: la Biblia, la plástica medieval y el mundo simbólico posterior a Freud".

En términos generales, la primera tendencia, de convención realista, se desarrolla en la década de los años sesenta. Algunas novelas incluidas en este grupo no encajan en esta cronología por su fecha de publicación, pero sí por la del año en que su escritura fue finalizada, como deja ver la data asentada por la autora al final de cada una: *Nostalgia de Troya*, publicada en 1970, fue escrita en 1965; *Las fuentes ocultas*, publicada en 1980, fue escrita en 1967 y *La cabalgata*, publicada en 1988, fue escrita en 1969. Las tres novelas simbólicas, que conforman la segunda tendencia, llevan como fecha de publicación 1973, 1978 y 1982. No obstante, después de *Apocalipsis cum figuris*, Luisa Josefina da a la imprenta dos novelas emparentadas que pertenecen a la primera tendencia: *Carta de navegaciones submarinas* (1987) y *Almeida Danzón* (1989).

UNA CALA EN LAS NOVELAS

En la intención de seleccionar páginas antológicas de Luisa Josefina Hernández, encontré algunas dificultades. Es muy fácil encontrar en el acervo novelístico de la autora fragmentos con perfecta autonomía literaria. Hay excelentes muestras de la corriente de conciencia, descripciones en prosa casi poética, tiradas reflexivas a cargo de los narradores y ágiles pasajes dialogados en las voces de los personajes. Pero es muy difícil ofrecer partes que den cuenta de la complejidad estructural de cada novela, de la integración de sus fragmentos, de sus puestas en abismo. Los momentos seleccionados, en conclusión, son representativos de importantes inquietudes de la autora, pero en forma alguna dejan de tener un carácter parcial.

SOBRE *EL LUGAR DONDE CRECE LA HIERBA*

En esta *opera prima* de Luisa Josefina, una mujer sin nombre es a la vez protagonista y narradora. La narración se inicia con una carta que ella escribe:

> Enrique:
>
> Ayer mi esposo, Patrick, me ha traído a esta casa extraña a vivir con un hombre. Ha sido necesario, no podía quedarme ni un minuto más en el lugar donde vivimos (p. 7).

En tan pocas líneas, este *incipit* magistral presenta a los personajes principales y plantea al lector una situación intrigante, enigmática y misteriosa. En el curso de la trama se irá aclarando que ella se encuentra recluida en el departamento de un hombre llamado Eutifrón, amigo de su marido; que se ha visto obligada a refugiarse allí porque ha cometido un delito.

El universo de ella está centrado en su habitación "con paredes pintadas a listas azules y color crema", plagada de objetos para entretener a los niños que alguna vez la ocuparon, "una repisa donde se entumecen un gallo, un pescado y un centauro de barro; el dibujo de unas extrañas jirafas verdes y un cuadrado e impresionante muñeco de papel de china con armazón de alambre"; hay también "una cama baja y atormentadora". De su cuarto se mueve a otras partes del departamento, a la cocina que incluye una ventana al exterior, con una vista desoladora: "un terreno baldío, al lado de una casa construida a medias y en donde salen a jugar docenas de ratas" (p. 8).

Rodeada de enseres que siente ajenos, como si estuviera encerrada con un solo juguete, una libreta de contabilidad, la protagonista alterna el registro del entorno y sus actividades con el detallado inventario de su mundo interior: sensaciones, sentimientos, deseos, sueños y recuerdos. Ella lucubra sobre sus tortuosas relaciones con cada uno de los tres personajes masculinos. Para Severino Salazar este es primer personaje femenino que, en la narrativa de los años sesenta, explora con tanta minuciosidad en sus motivaciones psicológicas.

En la clausura urbana, distanciada de la naturaleza, "el lugar donde crece la hierba" se identifica, para la mujer, con un espacio de humanización y liberación.

A lo largo de veinte capítulos, correspondientes a los veinte días de su confinamiento, la mujer sin nombre deja fluir su conciencia en un texto que es a la vez una serie de cartas dirigidas a un ex-amante, Enrique –cartas que no intenta enviar–, una especie de diario íntimo y el texto de la novela.

La circunstancia del personaje, la angustia del enclaustramiento, define la atmósfera del relato, un largo monólogo interior interrumpido por ocasionales diálogos; una constante primera persona del singular que a veces se transforma en segunda para establecer comunicación con alguno de los ausentes personajes.

Al misterio de la trama se agrega la intensidad de los sentimientos exacerbados de la mujer, que con frecuencia altera además sus percepciones tomando pastillas para dormir y jugando con la idea del suicidio. Raquel Gutiérrez Estupiñán estudia la mecánica de la culpa, el autocastigo y la expiación en este personaje.

Aunque descrita dentro de una convención realista, la reclusión del personaje femenino adquiere un sentido simbólico. Se asemeja a esa condición que los existencialistas perciben como ontológica del ser humano, el sentirse encarcelado

y perdido en la vida. La mujer sale de ese aprisionamiento para ir a uno peor, a una verdadera cárcel, decidida a expiar su culpa.

El sentido simbólico se deja entrever por algunos detalles. Por ejemplo, el nombre del dueño del departamento alude a un diálogo de Platón, Eutifrón o de la Santidad –como estudia Gloria Prado. No es casual que Eutifrón sea la única compañía constante de esta mujer que se siente oprimida por la culpa, a causa de las traiciones y de los fraudes que ha cometido.

Gloria Prado ha hecho notar la importancia del ejercicio de la escritura en la vida de la mujer, quien va recreando los acontecimientos casi inmediatamente después de vivirlos. El eje temporal de las tres semanas de duración del encierro se distiende hacia delante y hacia atrás, de acuerdo con el tiempo subjetivo del personaje. La investigadora apunta atinadamente que la preocupación constante por la escritura, un proceso a la vez doloroso y liberador, a partir de *El lugar donde crece la hierba* será un hilo conductor en la novelística de Luisa Josefina Hernández. Asimismo será constante en sus novelas la presencia de mujeres creadoras. En ellas, creadoras en un sentido amplio, en su profesión, en su arte, en sus amores, pueden rastrearse huellas autobiográficas de la autora, sugiere Fabienne Bradu.

Sobre *La primera batalla*

En 1963, Luisa Josefina Hernández estuvo en La Habana para dirigir un seminario de dramaturgos; en 1965 publica *La primera batalla*, su quinta novela. Escrita al calor de la ilusión liberadora que la revolución cubana suscitó en muchos escritores latinoamericanos, la autora se acerca a una utopía social de carácter redentor, en forma más explícita que en otros textos.

Como *Las palmeras salvajes* de William Faulkner, *La primera batalla* presenta, a cargo de un narrador omnisciente, dos historias en capítulos alternativos: una vinculada a la revolución mexicana y otra a la revolución castrista.

El crítico José Luis González afirma que esta es una de las primeras novelas que ofrece una visión solidaria de la realidad cubana tras el triunfo de la revolución. Por su parte, Leonardo Acosta va más lejos. En una reseña publicada en la canónica *Casa de las Américas*, en 1967, asegura que la obra es "la primera novela sobre la Revolución Cubana que conocemos" –informa Raquel Gutiérrez Estupiñán (p. 66).

La novela, dedicada "a la memoria de mi padre", relata la historia de un personaje cargado de positividad, Lorenzo, que guarda algunas similitudes con el progenitor de la autora, según lo describe Luisa Josefina en la entrevista que concede a Beatriz Pagés Rebollar en 1983.

Lorenzo, venido al mundo en una humilde familia del sureste mexicano, se gradúa de abogado y pone sus conocimientos al servicio de los marginados de su región, los pescadores, ayudado por un indígena maya. La autora propone, a través de este personaje, la posibilidad de una relación armoniosa entre padre e hija, relación enmarcada en la imposibilidad de una utopía social centrada en la solidaridad en la historia de México. En contrapunto, deja abierto el camino para la realización del ideal de igualdad social en referencia a la transformación cubana.

Si bien la novelista ha dejado claro que el clima afectivo de *La primera batalla* responde a una coyuntura determinada, y ha afirmado que no volvería a escribir así esa novela, me parece de interés rescatar su escritura poética, cercana al realismo mágico, muy distinta de la de *El lugar donde crece la hierba*.

Al no ver factible el mejoramiento de la sociedad, Luisa Josefina Hernández, como Doris Lessing, se vuelca en la búsqueda de una salida espiritual, búsqueda que informa sus novelas religiosas.

BIBLIOGRAFÍA

NOVELAS

–*El lugar donde crece la hierba* (1959).
–*La plaza de Puerto Santo* (1961), Secretaría de Educación Pública, México, 1985 (*Lecturas Mexicanas*).
–*Los palacios desiertos* (1963), Editores Mexicanos Unidos, México, 2004.
–*La cólera secreta* (1964)
–*La primera batalla* (1965), Ediciones Era, México, 1965.
–*La noche exquisita* (1965), Universidad Veracruzana, Xalapa, 1965.
–*El valle que elegimos* (1965), Joaquín Mortiz, México, 1965.
–*La memoria de Amadís* (1967), Planeta-Conaculta, Barcelona, 2000.
–*Nostalgia de Troya* (1970), Secretaría de Educación Pública, México, 1986 (*Lecturas Mexicanas*).
–*Los trovadores* (1973), Joaquín Mortiz, México, 1973.
–*Apostasía* (1978), Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1978.
–*Las fuentes ocultas* (1980), Editorial Extemporáneos, México, 1980.
–*Apocalipsis cum figuris* (1982).
–*Carta de navegaciones submarinas* (1987), Fondo de Cultura Económica, México, 1987.
–*La cabalgata* (1988).
–*Almeida Danzón* (1989), Fondo de Cultura Económica, México, 1989.

ENTREVISTAS

–"La autovaloración no existe". (Entrevista con José Ángel Leyva), *La Jornada Semanal*, núm. 264, 3 julio 1994, pp. 29-32.
–"¿Qué fue de los años 50?" (Entrevista con Gustavo H. Lizárraga y Alejandro Estívill), *Sábado*, núm. 645, 10 feb., 1990, pp. 1-2.
–"La misoginia no existe". (Entrevista con Cristina Pacheco), *Siempre!*, núm. 1321, 18 oct. 1978, pp. 41-43.
–"Luisa Josefina Hernández hija de madre pretenciosa y padre humilde". (Entrevista con Beatriz Pagés Rebollar), *El Sol de México en la Cultura*, núm. 441, 20 marzo 1983, p. 8.
–"Luisa Josefina Hernández. Las afinidades clásicas". (Entrevista con Miguel Ángel Quemain), en *Reverso de la Palabra*, La Memoria del Tlacuilo, México, 1996, pp. 242-257.

REFERENCIAS

–Anónimo, "Emotivo homenaje Cervantino [a LJH] con su obra *Ultramar*", martes 1 de noviembre de 2005, http. www.festival cervantino. gob. mx/ prensa/ boles_dias/ 21foro.html.

–Huberto Batis, "*El valle que elegimos*", en *Crítica bajo presión. Prosa mexicana 1964-1985*, UNAM, México, 2004.

–Fabienne Bradu, "Luisa Josefina Hernández", en *Señas particulares: escritora*, Fondo de Cultura Económica, México, 1989, pp. 101-117.

–Tatiana Bubnova, "El impostor ante el espejo; Ibargüengoitia y su interlocutor en *La ley de Herodes*", en *El cuento mexicano. Homenaje a Luis Leal*, ed. Sara Poot Herrera, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1996, pp. 309-338.

–Emilio Carballido, "Luisa Josefina Hernández", en *Propuestas literarias de fin de siglo. (Tercer Congreso Internacional de Literatura)*, eds. Alejandra Herrera, Luz Elena Zamudio y Ramón Alvarado, Universidad Autónoma Metropolitana, México, 2001, pp. 719-722.

–Emmanuel Carballo, "Elena Garro, la mejor escritora del siglo XX", *Tierra Adentro*, diciembre de 1998-enero de 1999, núm. 55, p. 4

–*Diccionario de escritores mexicanos*. Tomo: *H-LL*, ed. Aurora Ocampo, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1997.

–Christopher Domínguez Michael, "La novela de Luisa Josefina", *Proceso*, 22 junio 1987, núm. 555, pp. 54-55.

–Ana Mari Gomis, "Las narradoras de un país desconocido", *Los Universitarios*, oct. 1978, núms. 129/130, pp. 7-12.

–José Luis González, "Revolución sin épica" (reseña a *La primera batalla*), *Revista Universidad de México*, noviembre 1965, núm. 3, p. 30.

–Raquel Gutiérrez Estupiñán, *La realidad subterránea. (Ensayo sobre la narrativa de Luisa Josefina Hernández)*, Fondo Regional pata la Cultura y las Artes del Noroeste, México, 2000.

–Hernán Lara Zavala, "*Apocalipsis cum laude*", *Plural*, agosto 1983, núm. 143, pp. 55-56.

–Vicente Leñero, *Los pasos de Jorge*, Joaquín Mortiz, México, 1989.

–Armando Pereyra, "La generación del medio siglo: un momento de transición de la cultura mexicana", *Literatura Mexicana*, 1995, núm. 1, pp. 187-212.

–Gloria Prado G., "La imposibilidad de la tregua", en *Sin imágenes falsas, sin falsos espejos. Narradoras mexicanas del siglo XX*, ed. Aralia López González, El Colegio de México, México, 1995.

–Martha Robles, "Luisa Josefina Hernández", *La sombra fugitiva*. (Escritoras en la cultura nacional), UNAM, México, 1986, t. 2, pp. 193-216.

–Severino Salazar, “Mínimo homenaje a Luisa Josefina Hernández”, *Tema y Variaciones de Literatura* (Universidad Autónoma Metropolitana), núm. 20, semestre 1, 2003, pp. 179-191.

EL LUGAR DONDE CRECE LA HIERBA

FRAGMENTO
V

He tomado un narcótico y sueño que estoy en medio de la multitud y soy un río. La música corre con mi ritmo y me ensordece. No sé de qué multitud, ni de qué música, ni de qué río se trata. Soy un río que sabe de raíces, de ramas, he sido apedreado, mi seno ha sido cementerio de pájaros y las hojas han caído en mis fauces y han desaparecido. En mi carrera, he tragado reflejos de luces amarillas y rojas, he digerido soles, he sofocado planetas, he almacenado lluvias… Soy un río ensoberbecido que quiere desbordarse. Eso es, ahora voy a desbordarme: inundaré todo, arrancaré todo; después me alejaré inquieto y satisfecho.

Luego, hubo un espacio mudo en el que sentí los ojos ardorosos y muy claro el deseo de seguir adelante, de aferrarme a esa marcha que me alejaba de este malestar en que me debato hasta tornarme irreconocible.

Ahora estoy en un parque desolado y oscuro poblado de faroles que no alumbran, el viento es frío, agudo; yo estoy sola. He penetrado debajo de esa calma como debajo de una cobija humedecida y tensa. Sólo que este afilado vientecillo es siniestro… de un momento a otro se espera la aparición. Es un fantasma que no da miedo; caminará, suave y sabiamente, sólo su rostro tendrá algo de viejo y de arrugado: un signo de futura desintegración.

Llevará las manos metidas en las bolsas del sobretodo, tendrá la mirada más opaca que pueda imaginarse, como un núcleo de nubecillas lentas por encima de lo negro del ojo, será un fantasma idéntico a mí misma, se dirigirá a los árboles con el desconsuelo profundo con que yo los miro, pero no gemirá. Sabe que el peso de indiferencia que lleva sobre los hombros es su castigo y lo ha aceptado con la desesperación más pálida y sellada.

Ambulo para encontrar ese recóndito lugar de musgo, en que, sin dar lugar a duda, ha crecido la hierba. Ese es el sitio que yo busco para estar el minuto de calma, la tregua entre el castigo y el castigo.

Sin volver a la conciencia, recapacito para saber que el fantasma, la visión que se espera en la explanada y yo, somos lo mismo, y que el sitio donde crece la hierba, no existe para mí.

Por eso he decidido dejar de provocar imágenes, como un excéntrico vendedor de globos, que en un momento de abandono deja ir todos los hilos.

Eso he hecho y al abrir los ojos me he mirado las manos, que se hallaban, inesperadamente, tibias y entumecidas. Hubiera deseado no despertar de un sueño artificial, sino abrir los ojos al lado de un adolescente limpio y monosilábico. Un ser inexistente y sin embargo, profundamente conocido por mí.

En todo mi cuerpo, resonó un tintineo de sociabilidad, era necesario ver a alguien. Ágil, casi sonriente, me levanté para vestirme; me dirigí a la sala. Eran las doce del día, Eutifrón no se había levantado y me asomaron las lágrimas a los ojos.

Fui a comer mis migajas, esta vez, como un hormiguero de esos que esperan con la lengua extendida que se cubra de insectos. Luego volví a la sala. Me senté un momento, hasta que el desorden me hizo sentir incómoda, busqué una escoba y me puse a limpiar. Cuando estuvo terminado, tomé entre mis manos una revista. Así estaría sobria, indiferente, preparada para una entrevista con Eutifrón. Sólo que escogí una revista equivocada, porque puso en mis ojos, en mis venas, una muy especial alteración. Era una de esas exhibiciones de hermosas mujeres bien vestidas. Tenían sombreros, guantes, bolsos, y algunas de ellas sólo medias y un abrigo de piel. ¿Por qué seré yo tan pobre, tan llena de colgajos y de harapos, tanto que la gente se sorprende y me mira con intención cuando algún día después de múltiples esfuerzos, compro un vestido que ni siquiera es caro, y voy al teatro?

–Déjenme en paz, déjenme avanzar sola e invisible, como si estuviera desnuda o muerta. Soy pobre y lo lamento mucho, pásenme por alto.

Eutifrón ha abierto su puerta y sale envuelto en una bata corta, se pueden ver sus piernas delgadas, se percibe muy claramente su extraño andar, levanta mucho los pies y apoya con fuerza los talones.

Le he sonreído como hacía siglos que no le sonreía a nadie. Excepto a ti cuando te encontraba después de tres meses de separación, durante esos años en que nos hemos atormentado con una inutilidad pasmosa, que ahora se me revela.

Eutifrón no se ha sentido con ganas de hablar del día de ayer, que hemos pasado estrechamente separados; yo, como era de esperarse, también he querido disimularlo, como si hubiera sido un error inevitable, comprendido por ambos. Además, he creído ver que se ablandaba, como si tuviera una decisión hecha y se arrepintiera. Rápidamente, he recordado la hoja escrita por mí, olvidada con intención sobre la mesa. Mi manuscrito indescifrable había desaparecido. Fui víctima de un gozo que no pude ocultar, muy parecido al de aquellos peregrinos que van avanzando de rodillas y golpeándose el pecho con el puño sin que nadie los haya invitado a participar.

Eutifrón se sentó a mi lado y dijo con voz casual:

–Tiene usted la cabeza llena de canas.

Eso es verdad. No he cumplido los veintiocho años y parezco una vieja. Le agradecí el comentario, contesté que lo lamentaba y otras cosas. Era una oportunidad de hablar que yo necesitaba. Pero él agregó:

–Ha subido de peso desde que es mi huésped.

Esto me pareció inaceptable, pero no dije nada. Creo que es una ironía porque cuando me acuesto y doblo los brazos sobre mí, siento el vientre sumido entre los huesos, amenazando desaparecer. Hablé, ahora con esfuerzo. Un poco violentamente, Eutifrón dijo que iba a bañarse y luego escuché que me llamaba desde el escritorio. Había extendido sobre la mesa algunos vestidos que su esposa ausente no consideró llevar con ella. También estaban unas cuantas alhajas y un abrigo de pieles. Me preguntó si me gustaban, yo asentí sin pensarlo. Me sentía como cuando llegaba a mi casa algún pariente y comenzaba a deshacer el equipaje delante de mis ojos, para darme un regalo; un deseo y vergüenza al mismo tiempo. Me quedé inmóvil y traté de mirar a Eutifrón debajo de los párpados, pero no me dejó. No me explicó nada. Después de un momento en que yo me prometí no tomar ninguna iniciativa escuché que decía:

–Puede ponérselos si le hacen falta, y el abrigo –era un abrigo sedoso y negro, muy largo– puede ponérselo si tiene frío.

Yo nunca he tenido frío de un abrigo extraño y no me atrevería a usar ropas ajenas. Con una rigidez que me vino de la oreja a la mandíbula, traté de mirarlo de nuevo y allí estaban sus ojos, verdes los dos, brillantes, juguetones, pensando que yo me vería ridícula con mis canas y el largo abrigo negro, paseando por toda la casa, haciendo estaciones delante de cada uno de los espejos. No pude seguirle la mirada hasta el fin. Le di las gracias y fui muy derecha y muy calmada hasta el cuarto de los niños y tomé dos pastillas para dormir. Luego fui a la sala en donde lo esperé, hecha toda firmeza, para despedirme de él cuando salga a comer con la gente, a decir tonterías, a caminar por las calles.

Vino a la sala, después de un rato, listo para irse. Se detuvo un instante para que yo tuviera oportunidad de rogarle que se quedara. Yo le dije sonriendo, con la sensación de que se me helaban los dientes:

–Que le vaya a usted bien. Es un hermoso día y sospecho que se divertirá mucho. Adiós.

–Adiós –ya en la puerta– me apena tanto dejarla sola.

Hice el gesto de que no tenía importancia y lo saludé con la mano. Se volvió para decir:

–Eso no parece una simple despedida.

–Es una contraseña de nosotros los traidores.

Dije con una rapidez que me asombró y me hizo desear no haberlo dicho.

Él salió sin volverse; yo escuché sus últimos pasos con el desprecio y la repugnancia con que ven los traidores las extrañas pasiones de los justos.

Corrí a mi cama y caí en ella con la boca abierta, que se me llenó de sustancia de almohadas. Pero no lloré, sino me quedé dormida, tal como lo había planeado.

* * *

Pasaron varias horas. Me sorprendí despierta con el sobresalto que produce un descubrimiento; el descubrimiento de un cadáver en el sitio imprevisto, o de una atenta y fija mirada, o de la persona que va a ser nuestra descubridora.

Tenía el vientre dolorido con la sensación de haber llevado en él ese aleteo, ese signo de vida que yo no conozco. Era el dolor acompasado de una violenta y honda compañía. Podría moverme, voltearme, mecerme y aquel hijo de plomo sabría rodearme y perseguirme. Quise que aquello se prolongara para siempre, era el sentimiento perfecto de la falta de soledad. Lo imaginé en lo más recóndito de todo mi cuerpo, en el lugar desconocido, intocable, donde se guarda eso que ha de hacernos pedazos.

He rodado, gemido, creo que he dicho palabras y lo escribo para que nadie olvide que una vez, en un sueño semiconsciente de narcótico, sentí el calor, la compañía y la tibieza. Debajo de todo esto, sin embargo, supe que mi cuerpo era una caña seca, sin curvas, sin declives y sin rincones suaves.

Me he puesto en pie despeinada y con la piel translúcida. Apenas podía caminar. Casi arrastrándome, con la penosa seguridad de haber abandonado en el lecho a mi hijo recién nacido, me acerqué a la ventana y miré. No quise ver el suelo porque no tenía la menor duda de que la sangre de mi parto me había seguido a gotas y frente a la explanada pensé que era algo particular que mis fantasmas marcharan sólo en una dirección; quise imaginármelos en la contraria y no me fue posible. Dos palabras enternecidas y sonámbulas cayeron de mi boca.

–He parido –dije, y me quedé con la cara apretada contra el vidrio, penetrada de una paz inefable.

Por el vidrio se salieron mis ojos y distraídamente, sin ninguna prisa, se encaminaron al fondo de una calle que empieza en una estatua y antes de terminar, se rompe en una fuente. Allí estuvimos. Fue una de las últimas y dolorosas veces. No te había visto porque estaba de viaje, pero fundamentalmente porque me había casado con Patrick y ni siquiera te lo había dicho. Patrick y yo vivíamos bajo el predominio de la juventud y la inocencia, y yo trataba de no ser consciente de ello para no medir mis posibilidades. Alguien me dijo que al

saberlo permaneciste largo rato prendido a una pared y luego saliste a la calle sin que te auxiliara ninguna de esas palabras providenciales a las que se acude en momentos así. Cuando me lo dijeron traté de actuar como si no lo hubiera oído, para no sentirme de pronto vieja y malvada. Días después te vi y no hubo explicaciones, me tomaste del brazo como siempre, caminamos, hablamos y llegamos a la comprobación de que mi matrimonio era un hecho que podía disimularse sin esforzarnos demasiado.

Te fuiste de nuevo. Ese viaje tuyo, sin despedida, estaba colmado de significaciones implícitas. A tu regreso recibí una tarjeta tuya mientras Patrick dormía con la boca entreabierta y las manos a lo largo del cuerpo, totalmente vacías. La tarjeta se leía así:

–"Deseo que puedas asistir a la inauguración de la galería, me sentiría feliz de volverte a ver".

No sé de donde vino ese repicar de tambores y de clarines, ni esa risa, ni esa agitación que teñía hasta el más blanco de mis cabellos.

Estuve tres días enteros viviendo el gozo del gozo. Ante los ojos de Patrick, debía ser como una figura de pantomima que avanzara en las puntas de los pies, alentada por un enloquecimiento de ritmo. No puedo creer que él hallara en esto ninguna peculiaridad, así como no puede imaginarse un cielo completamente perturbado, ni un lago con toda el agua en movimiento.

Pensé cómo iría vestida, repasé desde el más respetable de mis tocados hasta aquellos con quienes no me reconcilio. Finalmente, me presenté con un traje que tú detestas y que se encuentra en plena decadencia.

Llegué después de haber atravesado la calle, entré a la galería y tú no estabas. Empecé a cruzar, de rodillas y con un cilicio apretado a mi vestido viejo, por en medio de todas aquellas conversaciones ambiguas y de aquellas preguntas íntimamente ligadas con esa felicidad tan cuidadosamente demostrada por mí.

Te presentaste después de una hora, llegabas tranquilo y con un brillo especial de piel y de ojos. Me atemoricé. Me abrazaste en una forma prolongada y floja que me trajo la sospecha de una intención que yo rechacé enseguida, porque yo te di un abrazo necesitado, como si no hubiera habido nadie en aquella sala o hubieran apagado la luz. Iba generosa, iba dispuesta. Antes de que me dieras un signo, un camino con alguna frase, te propuse que nos fuéramos. Dijiste:

–Creo que no. Estaré aquí un rato largo y después voy a una fiesta.

–Antes de la fiesta puedes hablar conmigo cinco minutos.

–Está bien, pero tienes que esperarme.

Te separaste de mí como si el estar a mi lado tuviera vigencia sólo desde que empezaran a correr los cinco minutos que te había pedido. Me sentí sola, observada; ya un poco ciega, empecé a mirar cada cuadro detenidamente.

Mientras avanzaba, sentía cada vez más clara, la urgencia de irme. Como si todos lo supieran, nadie me hablaba.

Decidí acercarme a ti para decir algo, no se sabe qué cosa, pero antes de hacerlo vi a una persona de pie cerca de la puerta y supe que era a ti a quien esperaba. No vacilé más y me fui a la calle sin mirarte y sin mirar a nadie.

La calle era muy larga. Me derramé en la fuente, dejé cabellos a lo largo de las paredes, por fin me desmembré al pie de la estatua. Allí quedó un brazo mío, helado y deshecho, mis dientes, unas vértebras…

Lo que volvió a mi casa, se reduce a un aliento desgastado que no pudo explicarse y que cayó al lado de Patrick con la sensación de que dormía al lado de un animal peludo al que habría que someterse en cualquier momento. No hubo ni la menor oportunidad de conmoverse ante sus ojos inexpertos.

Pero al amanecer de la siguiente mañana, lo abracé y lo besé inacabablemente, convencida de que fraguaba la más alta venganza. Sentí sus piernas y provoqué sus éxtasis más hondos. Mientras permanecía indiferente y arrebujada en mí misma, pensaba en la esterilidad de tu lecho, en el gesto que baja tus ojos cuando duermes y en el poco descanso que hay en tus sueños.

Enrique, no es posible decirte nada más. Sólo que agradezco el haberte encontrado para haber podido vivir esas historias de ángeles y gigantes. Gracias a ti sé que soy completamente entera y por un accidente de ser al lado tuyo, secretamente deshecha y acabada.

Tengo un íntimo regocijo de sentirme quebrada, de estar debatiéndome en este cuarto que no es de mi casa, poblado de figuras entre las que me pierdo como si luchara por pasar adelante en medio de la obscuridad de un viejo guardarropa.

El hijo inexistente que llora desolado, es hijo tuyo y yo voy a mecerlo entre mis brazos y a contarle una vaga historia de sorpresas y reconocimientos.

Amparo Dávila

1928

AMPARO DÁVILA Y LO INSÓLITO DEL MUNDO. *CUENTOS DE LOCURA DE AMOR Y DE MUERTE*

GEORGINA GARCÍA GUTIÉRREZ VÉLEZ
IIFL, Universidad Nacional Autónoma de México

Para Emmanuel Carballo, descubridor de la literatura del siglo XX

Ya el viento azota la ventana con su eterno gemir desesperado.
¿Y no es acaso el viento el eco de mi angustia?
¿No es la angustia el eco de mí misma?
Amparo Dávila, "Ecos de angustia" (1948)

–¿ Y qué escritor extranjero te ha impresionado más?
–Kafka, sin lugar a dudas. En él encuentro un gran acomodo, es decir, cuando leo a Kafka me siento en mi casa, rodeada de las cosas que conozco, que siento y sufro. No me parece lejano ni exótico, sino alguien o algo que día tras día encontramos a cada paso o llevamos dentro
Elena Poniatowska, " 4 escritoras mexicanas"

DE LA PROVINCIA A LA CAPITAL

La vida y la obra de Amparo Dávila se desenvuelven en tres lugares que con derecho pueden reclamar como suya a la escritora. Son poblaciones igualmente importantes en su biografía[1], que representan etapas bien diferenciadas de su construcción como ser humano y como artista de la palabra. Pinos, Zacatecas, San Luis Potosí y la ciudad de México, casi corresponden, en sucesión, a la niña, a la adolescente y a la mujer. En cuanto a la literatura, la provincia y la capital

[1] La información biográfica sobre María Amparo Dávila tiene como fuentes fundamentales: su escrito "Amparo Dávila", en *Los narradores ante el público*, Joaquín Mortiz, México, 1966, pp. 128-134; la reescritura del escrito anterior, con información añadida, "Apuntes para un ensayo autobiográfico", en *Barca de Palabras*, segundo semestre, 2005, año IV, núm. 8, pp. 6-11; GEORGINA GARCÍA GUTIÉRREZ VÉLEZ, "Entrevista a Amparo Dávila" (8 de febrero de 2006). En adelante cito como: *Narradores*, *Apuntes* y *Entrevista*, respectivamente.

deslindan los géneros que da a la publicación[2]: poesía, en el interior del país, cuento en la ciudad de México.

En Pinos, el primer sitio del origen provinciano, se gesta en Amparo Dávila la sensibilidad especial y con ésta, los sustratos vivenciales que alimentan su escritura. San Luis Potosí, el segundo sitio del origen provinciano, impulsa y apoya su poesía. Allí publica sus primeros escritos, pero sobre todo allí comprueba, cuando aparecen sus poemas, que tiene el potencial para dedicarse profesionalmente a escribir. La joven poeta se muda a la ciudad de México, para cumplir el propósito de dedicarse por completo a la literatura[3].

Ya en la capital se consolida como escritora, pero cambia la poesía por el cuento. Al parecer no le era extraña la narrativa pues había estado cultivando sucesivamente los dos géneros desde la niñez[4]. La alternancia de cuentos o poemas para expresarse tiene lugar cuando hay un cambio importante en la vida de Amparo Dávila, ya porque se mude de casa o ciudad, ya porque en la esfera personal aparezcan hechos o influencias trascendentales. Así, no sorprende que la mirada profunda de la autora y su sensibilidad sean las mismas en la prosa o en la lírica, vasos comunicantes de inquietudes profundas a los que recurre en distintas épocas.

Es muy afortunado que se haya inclinado por la literatura fantástica, tan acorde con sus talentos. Amparo Dávila posee extrema finura para captar la intimidad y lo recóndito de los seres, para contar las rarezas de la realidad que a veces pasan desapercibidas. Así que en la ciudad de México nace la narradora de textos que delatan a la poeta del inicio de su carrera, por la percepción

---

[2] La escritora confesó que nunca ha dejado de escribir poesía, aunque sólo para ella. Tiene un libro de cuentos en preparación, *Con los ojos abiertos*. El cuento que da nombre al volumen aparecerá en el próximo número de la revista de la Universidad Autónoma de Zacatecas, *Barca de Palabras* (*Entrevista*).

[3] "En ese año, 1954, vine a radicar a México decidida a dedicarme al oficio de las letras", *Narradores*, pp. 132-133.

[4] En los dos escritos autobiográficos se refiere a la escritura temprana. "Tenía poco más de ocho años cuando empecé a escribir pequeños poemas, los cuales nunca mostré a nadie, no sé si por timidez o por sentir que era algo demasiado íntimo, una especie de confesión que debía permanecer oculta, y mostrarla era como desnudarse en público... Como tareas de la clase de composición nos dejaban hacer alguna descripción, relato o pequeña narración. Así empecé, como a los diez años, a escribir prosa, es decir, cuentos... Durante los años de secundaria en ese convento no volví a escribir cuentos y sí muchos poemas" (*Narradores*, pp. 131-132). La segunda versión vincula el inicio de la escritura con la experiencia religiosa conocida por vez primera: "Cuando llegué al Colegio Motolinía, yo no sabía nada de religión, sólo sabía de los demonios que me aterrorizaban por las noches y de los demás espantos. Ahí supe de la existencia de Dios y de su hijo Jesús muerto en la cruz. Profundamente conmovida comencé a escribir, cerca de la primera comunión, pequeños poemitas a Dios, que mi madre guardaba" (*Apuntes*, p. 8).

profunda, por la intuición con que selecciona personajes, situaciones y hasta por el modo cuidadoso de trabajar el lenguaje. Amparo Dávila escribió poesía en la provincia; en la capital, cuentos fantásticos.

María Amparo Dávila llegó a la ciudad de México a la edad de 26 años, en 1954. Le habían publicado tres libros de poesía en San Luis Potosí: *Salmos bajo la luna* (1950), *Perfil de soledades* (1954) y *Meditaciones a la orilla del sueño* (1954).

Las primeras publicaciones de Amparo Dávila, "Ocho salmos", aparecieron en 1948, en la revista potosina *Estilo*. Ésta le dedica la presentación más significativa, porque debajo del título y nombre de la autora, por cierto de origen zacatecano, pero formada en San Luis Potosí, aclara: "Otra joven voz potosina ingresa a la poesía, con estas delicadas canciones bíblicas".

Los poemas que componen "Ocho salmos" se titulan: "Lirios", "Acuática", "Angustia", "Ecos de angustia", "Tierra mojada", "Ausencia blanca", "Brindis" y "De retorno a Pinos"[5]. La autora tenía veinte años, una tradición personal de lectura entre autodidacta y escolar, y una escritura muy privada a partir de la infancia como confiesa en sus breves textos autobiográficos. Los "Ocho salmos" son poemitas que muestran el talento juvenil de la poeta, inmersa en la temática y tono que con tanto tino describió Emmanuel Carballo, al referirse a los libros de poesía publicados posteriormente, también en San Luis Potosí. Las observaciones de Carballo sobre los tres volúmenes bien pueden definir toda la lírica de Dávila, aun la de 1948 que encabeza su bibliografía:

> Sus poemas son transparentes, nocturnos y escritos a media voz. Sus motivos van de la angustia a la muerte, pasando por la ausencia, la desilusión, la vuelta imposible a la infancia y el deseo de encontrar la plenitud en un futuro tan anhelado como incierto[6].

La aparición por vez primera de los poemas de Amparo Dávila en *Estilo*, San Luis Potosí, inaugura una trayectoria futura muy sólida conseguida no sólo con libros individuales[7], sino por medio de la publicación en revistas y en

---

[5] AMPARO DÁVILA, "Ocho salmos", *Estilo*, 1948, núms. 11/12, pp. 153-162. El epígrafe de este ensayo proviene del cuarto salmo, "Ecos de angustia" (p. 158).

[6] EMMANUEL CARBALLO, "Amparo Dávila. Entre la realidad y la irrealidad", *La Cultura en México*, núm. 141, octubre 28, 1964, p. xvii.

[7] Las antologías que recogen los cuentos de Amparo Dávila son representativas de una generación, de un grupo o género y hasta de un sitio originario. El haber sido seleccionada constituye una distinción, pues los criterios fueron sobre todo los de la calidad literaria. Aquí se mencionan sólo tres de las antologías más importantes con obra suya (cito el nombre completo de la autora, que varía ocasionalmente porque suprime o mantiene María o emplea el apellido del esposo). MARÍA AMPARO DÁVILA DE CORONEL, "Fragmentos del diario de un

innumerables compilaciones colectivas. Gracias a que es una autora muy antologada, su obra ha circulado en todo el país y ha obtenido lectores muy numerosos que admiran su literatura fantástica, entre las mejores del mundo. Poemas y cuentos suyos han sido recogidos en libros colectivos y en revistas prestigiadas[8]. Al principio, por ejemplo, además de sus poemas en *Estilo,* publicó en *Letras Potosinas,* y en *Ariel*, de Guadalajara (la revista de Emmanuel Carballo y Carlos Valdés)[9].

En Pinos, Zacatecas, desde el principio de su vida aparece la experiencia, pero sobre todo, el descubrimiento de lo diferente[10]. El entorno familiar, el misterioso pueblo natal, las casas contiguas de padres y abuelo, la fragilidad de su salud que la aisló hasta la edad escolar, la biblioteca como escuela de la vida, fueron estímulos de la imaginación y la fantasía que inscriben a Amparo Dávila en la línea de autores que han sobresalido en el cultivo de lo fantástico. Al igual que

---

masoquista (julio y agosto)", en *12 Cuentistas potosinos contemporáneos*, pról. de María del Carmen Millán, Bajo el Ángulo de Letras Potosinas y Asociación de San Luis Potosí, San Luis Potosí, 1959, pp. 113-122 (edición de 600 ejemplares). A. Dávila es considerada originaria de San Luis Potosí y aparece junto a autores como Jorge Ferretis (1902), Miguel Álvarez Acosta (1907). El volumen refuerza el apoyo que la ciudad dio siempre a la carrera de Amparo Dávila, más que hija adoptiva potosina. AMPARO DÁVILA, "La señorita Julia", "Tina Reyes", en *Cuentistas mexicanas siglo XX*, antología, introd. y notas de Aurora M. Ocampo, UNAM, México, 1976, pp. 177-196 (los cuentos de la autora aparecen con los de escritoras de varias generaciones como María Enriqueta, María Lombardo de Caso, Nellie Campobello, Inés Arredondo, Elena Poniatowska). MARÍA AMPARO DÁVILA, "El desayuno", "Moisés y Gaspar", en *14 mujeres escriben cuentos*, sel. y presentación de Elsa Llarena, Federación Editorial Mexicana, México, 1975, pp. 84-103 (los cuentos de Dávila están con los de escritoras como Beatriz Espejo, Inés Arredondo, Elena Garro, Rosario Castellanos, Elena Poniatowska, Guadalupe Dueñas).

[8] Por ejemplo, su poesía: "Meditaciones sobre un tema de ausencia", *Anuario de Poesía Mexicana*, pp. 57-59. "Poemas", *Letras Potosinas*, 1955, núm. 118, p. 39, y en *Anuario de Poesía Mexicana 1955*, pp. 72-73 (sólo incluye tres poemas de los cuatro originales). "Cuando despierta el tacto" y "Nocturna elegía", *El Gallo Ilustrado*, 26 oct., 1986, p. 12. "Ámbito de silencio", 9 nov., 1986, *El Gallo Ilustrado*, p. 1. [Nótese los años transcurridos entre los poemas publicados en 1955 y los de 1986, que confirma la escritura continua de poesía y lo poco que Amparo Dávila da a la publicación en este género. Los tres poemas que sacó *El Gallo Ilustrado* en 1986 provienen de *Perfil de soledades*, 1954, cuya edición fue de sólo 300 ejemplares y, curiosamente, terminó de imprimirse el 21 de febrero, día del cumpleaños de la autora].

[9] AMPARO DÁVILA, *Apuntes*, p. 10.

[10] Amparo Dávila relata que recién nacida lloraba mucho. En una ocasión, alarmó a todos el cese repentino de su llanto y los adultos que se encontraban comiendo, corrieron verla. En la cuna, la bebé dormía por fin tranquila, rodeada por la gata y los gatitos de la nueva camada. Todos estaban durmiendo. Uno a uno, la gata había acomodado a sus bebés junto a la ya no más aterida bebita humana. El cuarto medía diez metros de largo por seis de alto, enorme como casi todas las habitaciones de su casa y era aún más frío durante la estación invernal. María Amparo Dávila nació el 21 de febrero, en pleno crudo invierno zacatecano. "Lo primero que vi –dice la escritora– fueron gatos... Me dieron calor" (*Entrevista*).

Edgar Allan Poe, Julio Cortázar, Juan José Arreola, Franz Kafka y Carlos Fuentes, Amparo Dávila es una gran escritora de literatura fantástica.

Amparo Dávila es una autora con un acervo increíble de vivencias, sobre todo infantiles que han nutrido su imaginario personal, idóneo para la narración de lo fantástico. Por ejemplo, las memorias de sus recorridos por la casa vecina del abuelo paterno, en Pinos, con dos habitaciones que la impresionaron profundamente:

> Al lado de nuestra casa se encontraba la de mi abuelo paterno, en ella había dos cuartos que nunca he olvidado: una sala muy grande con muebles de mimbre, tibores, espejos dorados, floreros, miniaturas y una virgen de bulto de tamaño natural, con grandes ojos azules de vidrio, que parecía que de pronto iba a bajarse de su altar, y el cuarto del fondo donde había un ataúd en el centro y cuatro cirios nuevos. Éste era el ataúd que mi abuelo tuvo, durante años, listo para su muerte[11].

La muerte y los ojos son algunos de los motivos y temas reiterados en la cuentística de Dávila, por otro lado propios de la tendencia de lo fantástico en que se inscribe (en la que están Poe, Cortázar, Fuentes). Es muy revelador que en sus dos escritos autobiográficos, destaque el recuerdo de esa casa de su niñez, ilustrativo de su poética porque, además de ser tan compatible con sus obsesiones literarias, refiere a tópicos literarios propios del género fantástico. Es coherente, entonces, que los ojos sobresalgan en los cuentos fantásticos de Amparo Dávila como característica de los personajes, bellos, inquietantes, como una pesadilla paranoica vuelta realidad o como el tópico personal de su narrativa, trabajado de un modo sorprendente. Por ejemplo, en "Griselda" de *Árboles petrificados*:

> ...mientras los ojos de Griselda, cientos, miles de ojos, lirios en el estanque, la traspasaban con sus inmensas pupilas verdes, grises, y después la perseguían apareciendo por todos lados como tratando de cercarla, de abalanzarse sobre ella y devorarla, cuando ella corría desesperada abriéndose paso entre las sombras vivas de aquel jardín (p. 57).

La joven autora de tres libros de poesía y de "Ocho salmos" arribó a la ciudad de México, como lo reitera en sus escritos autobiográficos, decidida a ser profesional de las letras. Estaba dotada de inteligencia y sensibilidad finísimas, con la marca de la lectura temprana, de las visiones y los ecos de un pueblo minero desolado. Además de sus volúmenes con poemas, tenía consigo los recuerdos, las atmósferas de su niñez solitaria y la aptitud de percibir lo poético e insólito del mundo. Parecía, además, un personaje salido de la literatura

---

[11] AMPARO DÁVILA, *Narradores*, pp. 129-130.

fantástica a la que, como si estuviera predestinada a hacerlo, se consagra cuando radica definitivamente en la capital del país[12]. Y es que la apariencia de Amparo Dávila y su modo de moverse en la vida recuerdan a las habitantes de otras realidades, las del arte fantástico e imaginativo. Amparo Dávila podría formar parte, por ejemplo, de la estirpe de mujeres mágicas de las pinturas de Remedios Varo. Además, sus famosos ojos de gato e inclinaciones alquimistas que la identificaron como precoz *sorcière*, llevan a pensar que la memoria de su infancia bien podría haber informado el capítulo no escrito años después, sobre la niñez de Consuelo, la bruja de la *nouvelle* fantástica de Carlos Fuentes, *Aura.* La escritora recuerda:

> Mi primera afición fue la alquimia, tal vez por haber nacido en un pueblo de metales. Cuando no hacía tanto frío, y yo estaba en condiciones de salir, iba a la montaña con mis perros y cortaba toda clase de flores y hierbas venenosas, juntaba pedernales y cualquier piedra que me parecía misteriosa; después pasaba muchos días encerrada en una bodega llenando frascos con pétalos de flores y moliendo hojas de yedras y ortigas; los pedernales y las piedras los bañaba en aguas de colores, y estaba totalmente convencida de que el día menos pensado obtendría perfumes increíbles, venenos, metales y piedras preciosas[13].

Amparo Dávila nació en Pinos, Zacatecas, el 21 de febrero de 1928, la segunda hija de Luis Dávila Guerrero y de Lydia Robledo Galván. Fue una niña solitaria que tuvo pocas amigas y cuyos hermanos murieron a temprana edad. El primogénito, Leoncio Dávila, murió al nacer debido a la atención médica deficiente, y el otro, Luis Ángel, después de una penosa enfermedad, posiblemente, meningitis. Amparo queda sola, con fiebres y sin poder salir; extrañando al ausente. La escritora cuenta que ella y su hermano Luis Ángel acostumbraban comer fruta verde y sucia de la huerta que tenían en la parte trasera de la casa paterna. Al parecer, ese descuido más que travesura los enfermó de gravedad y por desgracia la limitada ciencia del médico general de Pinos nada pudo hacer. Trasladados a San Luis Potosí, Amparo se salva, pero el niño no, después de varias semanas de lucha por la vida[14]; la niña creció extrañando al hermanito, sola y aislada (sería muy difícil no asociar la muerte del hermano de Amparo Dávila, con la del hermanito muerto de Rosario Castellanos. Cuando niñas, las dos sufrieron pérdidas terribles que impactaron sus vidas y sus escrituras de

---

[12] En su estudio, Amparo Dávila tiene las imágenes de sus seres cercanos, importantes: Edgar Allan Poe, Julio Cortázar (en la mejor de sus fotografías, que lo muestra joven como siempre, más bello que nunca), Alfonso Reyes y "mi hermano", Luis Mario Schneider.

[13] AMPARO DÁVILA, *Narradores*, pp. 130-131.

[14] *Entrevista*.

diferente manera, quizá por el influjo de sociedades con jerarquías o exigencias distintas; curiosamente vivieron la niñez en el mismo país, casi durante los mismos años y sin embargo sus circunstancias son las de dos Méxicos. Después, en la juventud, llegan de la provincia a la gran ciudad y triunfan como escritoras; ambas vivieron en varias poblaciones que las consideran propias).

En Pinos, cuando niña, la enfermedad fue una experiencia límite que confrontó a Amparo Dávila con la amenaza inminente de su propia muerte (después de perder a su compañero de juegos). Esa condición enfermiza, recordada por ella como una "sentencia" o un "fatídico destino", termina cuando en 1954, recién instalada en la ciudad de México, vuelve a tener "serias complicaciones de salud" que le hacen creer "que el final había llegado". Para su sorpresa, después de la crisis, la joven se cura por completo y puede cumplir con el motivo de su traslado: dedicarse a las letras.

La enfermedad, el aislamiento geográfico de su pueblo natal, y posiblemente cierta dinámica de la vida pueblerina o de la familiar, provocaron la reclusión de la niña María Amparo que encuentra en la lectura, en el arte que ilustra los libros de los clásicos, la puerta hacia la belleza, la ensoñación y la otra cara de la realidad. La autora recuerda que ella sola aprendió a leer[15], actividad que desempeñó con avidez, libremente, y que inicia nada menos que con la *Divina comedia*, "el primer libro que cayó en mis manos". Es comprensible que leyera siempre, todo el día, porque si la falta de salud la obligó a largos períodos de confinamiento ¿qué mejor sitio para el encierro que la biblioteca? Allí podía ver las ilustraciones de Doré y departir con Dante, Cervantes, Zolá, Bécquer, Dumas, Gautier, autores que la iniciaron como lectora. Los mundos contenidos en los estantes estaban a su disposición y podía elegir sus lecturas con libertad total ("En esta forma desordenada he leído siempre"). Una infancia que hace suya la expresión de sabios solitarios: vivir para leer y leer para vivir.

Los primeros años de Amparo Dávila, de soledad, de ensueños y libros que la harían soñar, son el caldo de una sensibilidad que encuentra en la escritura de la poesía y lo fantástico, la recuperación del yo infantil creador. Gastón Bachelard analiza poéticamente ese estado primigenio que viven algunas infancias:

---

[15] *Narradores* (p. 131), pero en *Apuntes* corrige: "En la escuelita de Pinos aprendí las primeras letras" (p. 8). Los comentarios entrecomillados de la autora provienen de *Narradores.* Este texto autobiográfico, aunque tiene menos información que *Apuntes*, en donde también ha rectificado algunos datos, para mí tiene el valor literario de exhibir discursivamente su poética. Es decir, está traspasado por la poética personal de lo fantástico. La narradora de su vida y la de cuentos fantásticos se superponen y confunden.

> El niño se siente hijo del cosmos cuando el mundo de los hombres lo deja en paz. Y es así como en la soledad, cuando es señor de sus ensoñaciones, el niño conoce la dicha de soñar que será más tarde la dicha de los poetas. ¿Cómo no sentir que hay una comunicación entre nuestra soledad de soñador y las soledades de la infancia? Por algo en la ensoñación sosegada seguimos con frecuencia la pendiente que nos devuelve a nuestras soledades infantiles[16].

Así que a muy tierna edad, la gran literatura y el arte conformaron la mirada de la futura escritora, su manera de entender la vida y más aun, la de traducirla en palabras. Muy pronto también harán nacer en ella la necesidad imperiosa de escribir. El contacto con los autores de la literatura universal, las imágenes en volúmenes hermosos, los libros inesperados, perdidos en una biblioteca de Pinos, modelan a la niña zacatecana. Por eso, cuando ya es una autora reconocida y habla de sí misma, el brevísimo relato de su autobiografía traduce libresca y literariamente la materia de su existencia de por sí fantástica. En ese escrito, merecedor de más comentarios[17], Amparo Dávila recurre a referentes literarios y contextualiza su propio texto biográfico, de un modo significativo, en la topografía literaria por ella recorrida. Los universos de la literatura se comunican:

> Pinos, el pueblo donde nací, es el pueblo de las mujeres enlutadas de Agustín Yáñez, es también Luvina donde sólo se oye el viento de la mañana a la noche, desde que uno nace hasta que muere. Situado en la cima de una montaña y rodeado siempre de nubes, desde lejos parece algo fantasmal, con sus altas torres, las calles en pronunciado declive y largos y estrechos callejones, Pinos es un viejo y frío pueblo minero de Zacatecas con un pasado de oro y plata y un presente de ruina y desolación.

Es entendible que la poesía primero y después la literatura fantástica, fueran cultivadas por una autora que aun para comunicar una semblanza personal recurra a lo insólito para rememorar literariamente la realidad. Por eso y porque la literatura la enseñó a codificar y descodificar lo vivido desde los primeros años, el pueblo natal es identificado en la narración de su vida, con los pueblos de México, tal y como son vistos por sus escritores magistrales: con los claroscuros a veces indistinguibles de la muerte y de la vida. En el relato personal, Amparo Dávila presenta a Pinos convertido en literatura, ya que no sólo es Luvina, sino

---

[16] GASTON BACHELARD, *La poética de la ensoñación*, trad. Ida Vitale, Fondo de Cultura Económica, México, 1982, pp. 150-151.

[17] Se trata de *Narradores*, narración valiosa porque además permite entrever los procedimientos narrativos, los mitos personales, la temática obsesiva de su cuentística. En este sentido aporta más al conocimiento de la literatura y de la autora que *Apuntes*, por otra parte, casi igual.

Comala, el pueblo de *Al filo del agua*, y todos los lugares de la literatura habitados naturalmente por la muerte. En el pueblo del recuerdo vivencial y literario, que ha dejado huellas mnésicas indiferenciadas entre lo vivido y lo leído, se congrega la muerte, deambula por Pinos. La muerte, en todas sus manifestaciones, es percibida por una niña que echa de menos a su hermanito Luis Ángel y ya sabe de su propia condena:

> Yo nací en la casa grande del pueblo y a través de los cristales de las ventanas miraba pasar la vida, es decir, la muerte, porque la vida se había detenido hacía mucho tiempo en ese pueblo. Pasaba la muerte en diaria caravana. No había cementerios en varios ranchos cercanos, y a Pinos iban a enterrar a los muertos. Yo los veía llegar tirados en el piso de una carreta, atravesados sobre el lomo de una mula y a veces en una rústica caja. Detrás de los cristales de la ventana tampoco había esperanzas de vida para mí, y sí muchos augurios de muerte; había perdido a mi hermano, y yo era una niña sentenciada y sola.

En el primer escrito autobiográfico, Amparo Dávila es sobre todo la narradora de un relato fantástico: su vida. La visión rulfiana, kafkiana, universalmente localista, el modo de traducir las imágenes de su pasado y de ella misma en ese tiempo y ese espacio, descubren a la escritora de narraciones fantásticas, más que a la autora que cuenta simplemente sus memorias o escribe su autobiografía. Resulta llamativo que hasta en esta rememoración, que podría haber sido ensayística o meramente biográfica, para presentarse ante el público en Bellas Artes, Amparo Dávila leyera lo que en varios momentos puede considerarse una historia fantástica. Más allá de la información específica y desnuda, muy parca, de los datos precisos casi ausentes, en su discurso emerge la atmósfera y el tono, pero sobre todo la ambigüedad y lo insólito de la literatura fantástica. Es decir, el rompimiento de las barreras entre la vida y la muerte, entre lo material y lo espiritual, pero, singularmente, entre lo vivido y lo recreado, entre lectura y experiencia empírica. En la remembranza, el pasado propio se refiere como la vida de alguien que habita en una realidad que se quiebra, con hendiduras e irrupciones de lo desconocido. La autora se construye en sus apuntes autobiográficos, como personaje de un cuento fantástico, en la línea del terror, con los tópicos propios del género:

> El viento se filtraba por las hendiduras de las puertas y las ventanas calando los huesos. Yo siempre tenía frío, ni la chimenea de mi cuarto, ni mis perros y mis gatos lograban calentarme; durante el día muchas veces lloré de frío, y por las noches de frío y de miedo... Una mujer vestida de blanco, con una vela encendida, muy pálida y sin ojos, buscaba algo a través de la larga noche, crujían las puertas y los muebles, pasaban sombras, bultos, se oían voces, suspiros, quejidos, y un hombre con una

> pierna de palo golpeaba sordamente al caminar, entre los aullidos del viento, la música de los fonógrafos y las carcajadas de las prostitutas en el callejón. Así pasaba la noche, así pasaron muchas noches de mi infancia (p. 130).

Las percepciones de la narradora de literatura fantástica en que se desdobla Amparo Dávila para hablar de sí misma, como autora real cuando era niña, establecen el quiebre de fronteras entre lo real y lo irreal en su relato. Entre lo leído y lo recordado (o vivido como en los libros). Se trata nada más y nada menos que de una narración fantástica del horror, del miedo, para rescatar la memoria de su niñez. La narradora reconstruye la propia imaginación de Amparo Dávila alimentada por la literatura desde la infancia, y se "recuerda" en el papel de la víctima propiciatoria de lo desconocido, con terrores infantiles, pesadillas vividas como realidad, en una casa aterradora tomada por lo fantasmal, invadida por lo innombrable. Ahí están algunos de los ingredientes o tópicos de cierta línea de lo fantástico, en un discurso "biográfico". De hecho, el desdoblarse en *otra* que narra es un tema de lo fantástico: el doble. Es el caso interesante de una autobiografía artísticamente ficcionalizada, contaminada expresamente del tipo de discurso, en que mejor se desempeña Amparo Dávila: el cuento fantástico. Claro está que no debe confundirse a la autora real con el desdoblamiento creado para contar su vida, sino sopesar que sus afirmaciones y estrategia para hablar de sí misma, no sólo esclarecen su poética, sino que cobran el sentido de que para Amparo Dávila la verdad y la vida atendibles son literarias. La literatura *es* la verdadera realidad y ésta *es* ambigua, increíble, insólita, con reglas transgresoras, o sea, imaginativa, fantástica. Recordar es imaginar recreando. Dice Bachelard en *La poética de la ensoñación*:

> La memoria es un campo de ruinas psicológicas, un revoltijo de recuerdos. Toda nuestra infancia debe ser imaginada de nuevo. Al reimaginarla tendremos la suerte de volver a encontrarla en la propia vida de nuestras ensoñaciones de niño solitario (p. 151).

Amparo Dávila establece en su poética, explícita en el primer escrito autobiográfico, que la verosimilitud de un texto radica en lo "vivencial", aunque la vivencia, habría que añadir, sea ficticia, pero creíble porque está narrada como si fuera verdadera (porque así lo cree el narrador). Esto se logra a pesar de las ambigüedades de lo fantástico, porque lo inventado es asumido por el escritor como "vivido", durante el acto de narrar (de la enunciación), aunque se desdoble en narradores y personajes "increíbles" y las historias sean insólitas:

> No creo en la literatura hecha a base de la inteligencia pura o la sola imaginación, yo creo en la literatura vivencial, ya que esto, la vivencia, es lo que comunica a la

> obra la clara sensación de lo conocido, de lo ya vivido, la que hace que la obra perdure en la memoria y en el sentimiento, lo cual constituye su más exacta belleza y su fuerza interior (p. 133).

La poética de Amparo Dávila expresada en su autobiografía destaca a los narradores confiables que ayudarían a producir el efecto de credibilidad aun en el relato fantástico, o mejor aun en éste, porque ella se ubica existencial y estéticamente, en la línea fronteriza entre la literatura y la vida. De ahí que resulta "natural" que, por medio de su obra, Dávila ponga en duda todas las fronteras: entre el sujeto y el mundo, entre la razón y la locura. En su escrito autobiográfico leído ante el público aclara acerca de la persistencia de ciertos temas en su narrativa (que le sirven para fundar lo fantástico), pero que ella justifica desde la realidad de la enunciación:

> Algunos críticos han comentado con cierta malicia mi tendencia o predilección por la enajenación mental. Yo quiero explicarles ahora, que al tocar el tema de la locura no lo hago por moda, pose, ni mucho menos elección, de igual manera que no se elige nacer hombre, mujer o pájaro. Yo sencillamente hablo del clima que me tocó habitar y observar, de la atmósfera que he vivido y padecido siempre. Quiero y puedo confesar que nunca he conocido el equilibrio ni la cordura, nací y he vivido en el clima del absurdo y del desencantamiento, por eso mis personajes siempre van o vienen de ahí (p. 133).

El "realismo" o la honestidad personal como criterio literario serían los fundamentos de la poética de Amaro Dávila según se deduce de sus aclaraciones. Sin embargo, ni la sintaxis narrativa de lo fantástico, ni su estética, ni los tópicos, motivos o recursos (entre ellos el de la locura), proceden de una historia personal específica. La dificultad de escribir literatura fantástica requiere de la conjunción de varios factores, entre ellos, el talento y el conocimiento de las exigencias propias del género (por otra parte, ya no se confunde al escritor con sus narradores o personajes). Curiosamente, lo fantástico es un género que no permite lo autobiográfico en sentido estricto, de ahí lo fascinante del fenómeno inverso: los escritos personales de Amparo Dávila, traspasados por las convenciones de lo fantástico que no son sino las de la narrativa en que la autora sobresale. Pocos escritores han cultivado con tanta maestría la literatura fantástica como Amparo Dávila, género que además cuenta con pocas mujeres escritoras. De modo que cierta crítica pudo haber leído los cuentos de Dávila desde algunos estereotipos no aplicables a lo escrito por hombres, aun cuando escriban literatura fantástica (o caractericen locos, prostitutas, degenerados...), pero a quienes no se señala con "malicia", el cumplimiento de las reglas de un género o el uso de ciertos recursos, personajes o tópicos.

Llama la atención la sinceridad, la autenticidad, de los comentarios de Amparo Dávila para enfrentar la crítica a su obra. Es claro que así como sólo la movió para escribir la vocación literaria y no el impulso de hacer carrera para ganar fama, renombre y dinero, tampoco desarrolló la habilidad para exponer teóricamente sus concepciones literarias. Le hubiera sido fácil, dado su gusto por la lectura, pero no se convirtió en lectora profesional y por lo mismo no hizo crítica literaria ni teorizó sobre lo escrito por los demás o por ella. Esto y el hecho de que no perteneció a algún grupo o capilla literaria que impulsara porque sí sus escritos, explicaría la falta de mayor reconocimiento a su obra. Aun así, los lectores han consagrado con la lectura sus cuentos de enorme valor literario. Faltan, sin embargo, reediciones de todos sus libros que ayudarían a que su obra fuera tomada en cuenta por los discursos críticos que no siempre otorgan el sitio destacado que merece a la obra de escritores notables, porque están ausentes de la "vida literaria"[18]. Las nuevas generaciones de lectores agradecerían la posibilidad de leer a Amparo Dávila, de ahí que reeditar sus libros sería muy benéfico (en este sentido es una lástima que la escritora nunca se haya promovido, ni a su obra, que aún sin estos catalizadores mercadotécnicos sigue siendo leída y ha obtenido numerosos premios).

María Amparo Dávila se aleja de Pinos a los siete años, porque la llevan a un "convento" de San Luis Potosí para su educación formal, "...y así seguí viviendo entre mujeres enlutadas"[19]. Otra vez la soledad, pero en compañía. En

---

[18] Véase, especialmente, la referencia imprescindible: "Amparo Dávila", en AURORA M. OCAMPO (dir.), *Diccionario de escritores mexicanos*, t. 2, UNAM, México, 1992, pp. 9-11. Consúltese también la siguiente selección: "Amparo Dávila", en MARTHA ROBLES, *Escritoras en la cultura nacional*, t. 2, Diana, México, 1989, pp. 111-117; JOSÉ LUIS MARTÍNEZ SUÁREZ, "La narrativa de Amparo Dávila", en *Cuento de nunca acabar (La ficción en México)*, comp. Alfredo Pavón, Universidad Autónoma de Tlaxcala-Universidad Autónoma de Puebla, México, 1991, pp. 65-77. Otros escritos recientes son: SUSANA A. MONTERO, "La periferia que se multiplica", en *Sin imágenes falsas, sin falsos espejos. Narradoras mexicanas del siglo XX*, coord. Aralia López, El Colegio de México, México, 1995, pp. 285-296; IRENE GARCÍA, "Fantasía, deseo y subversión", en Aralia López, (coord.), *op. cit.*, pp. 297-311. También reciente es MARICARMEN PITOL, "Amparo Dávila, el angustioso retorno al mundo infantil", en *Escribir la infancia. Narradoras mexicanas contemporáneas*, comps. Nora Pasternak, Ana Rosa Domenella, Luz Elena Gutiérrez de Velasco, El Colegio de México, México, pp. 285-297. Consúltese la entrevista de la que proviene un epígrafe de este ensayo: ELENA PONIATOWSKA, "4 escritoras mexicanas", *México en la Cultura*, en *Novedades*, núm. 414, 24 de febrero, 1957, p. 4.

[19] Así recuerda esta fase en *Narradores*, es decir, de nuevo la traducción de su vida a la literatura. En *Apuntes*, corrige, en vez de convento (recuerdo literario rescatable), confiesa que estudió en una escuela de monjas, el Colegio Motolinía. Aunque en la segunda versión, mínimamente corregida, hay algunos cambios, la primera, *Narradores*, resulta más rica para conocer la poética de Amparo Dávila. Es un texto de enorme interés porque en él se muestra la escritora en acción, por más que biográficamente no sea tan preciso. En cierto modo, vale

San Luis Potosí cursó la escuela primaria, parte de la secundaria en el Colegio Motolinía, y concluyó sus estudios de *high school,* en la Academia Inglesa Wellcome. Muy pronto también, "como tareas de la clase de composición", empieza a contar: "Yo hice cuentos con la misma naturalidad o facilidad con la que otros niños hacen palomas al jugar con barro; cuentos que sin duda eran malos, pero que eran cuentos"[20].

Si en Pinos descubre la lectura en la soledad de la biblioteca con la *Divina comedia*, en San Luis Potosí, en el "convento", Amparo Dávila encuentra la escritura.

Amparo Dávila recuerda que leyó por influjo escolar a San Juan de la Cruz, a Quevedo, Cervantes, Fray Luis de León, Sor Juana Inés de la Cruz. Significativamente dice que un cambio de escuela después de la primaria la lleva a otro "convento" en la secundaria, "donde no cambiaron las mujeres enlutadas y sí la literatura". En la secundaria deja de escribir cuento, se dedica a la poesía, a estudiar piano y a leer.

En "Apuntes para un ensayo autobiográfico", cuenta que al terminar la secundaria volvió a enfermarse:

> ...una nueva y grave recaída de mi salud, siempre frágil, me tuvo confinada por un largo tiempo. La enfermedad y la carencia de una preparatoria particular en San Luis Potosí, así como la imposibilidad de ir a México a estudiar y el poco interés de mis padres me impidieron continuar estudiando como eran mis deseos. Todas estas trabas físicas y morales me obligaron a buscar por mí misma y con mis propios recursos el camino hacia las letras. Lo que había comenzado siendo una mera necesidad de expresión con el tiempo había ido cobrando conciencia de vocación (p. 9).

Esa nueva etapa de confinamiento y lectura refuerza el camino hacia las letras, da forma a la escritora que encuentra voces amigas y a sus maestros en los libros. Al parecer, los ciclos de enfermedad y salud se repitieron al principio de la vida de la autora, con el encierro obligado pero también con las lecturas cada vez más formativas. De un modo creativo, Amparo Dávila encontró una salida autodidacta a los obstáculos que si bien impidieron que tuviera una educación formal estructurada (como Rosario Castellanos), propiciaron la lectura y la escritura. Añade:

---

la reflexión de que se es lo que se lee, como lo experimentaron en el plano de la ficción, Alonso Quijano y Madame Bovary.

[20] *Narradores*, p. 132. Lo entrecomillado pertenece a este primer escrito autobiográfico.

> Durante esos años de enfermedad y aislamiento leí mucho la poesía española contemporánea: García Lorca, Rafael Alberti, Emilio Prados, Antonio y Manuel Machado, Luis Cernuda, Vicente Alexandre. Descubrí a los escritores que han sido muy importantes para mi formación literaria: Hermann Hesse, Franz Kafka, D. H. Lawrence y Albert Camus. Por ese tiempo y siguiendo la huella perdurable del *Cantar de los Cantares* y los *Salmos*, comencé a escribir pequeños poemas paralelísticos (pp. 9-10).

Con la mejoría, Amparo Dávila empieza a publicar sus poemas en San Luis Potosí. Es 1948 y, como dice la frase profética antes aquí citada de la revista *Estilo*, con la que presentan"Ocho salmos": "Otra joven voz potosina ingresa a la poesía..."

Salmos bajo la luna es un libro de bella factura con viñetas de Luis Chesssal que ilustran los poemas de un modo exquisito. La dedicatoria es: "Para Joaquín Peñalosa, maestro y guía, con agradecimiento y respeto". El volumen está compuesto por catorce poemas que incluyen los publicados en "Ocho salmos": "Aquí bajo la luna", "Angustia", "Ecos de angustia", "Ausencia blanca", "Tierra mojada", "Ayer y hoy", "Silencio y fin", "Agonía de jueves santo", "Retorno a Pinos", "Acuática", "Insomnio", "Panorama", Lirios", "Brindis".

Cuatro años después, lista para viajar a la gran ciudad, publica *Perfil de soledades* y *Meditaciones a la orilla del sueño.*

Perfil de soledades reunió trece poemas: "Perfil de soledades", "Gimen las flautas", "Ámbito del silencio", "Lentamente caminamos", "Alguien bucea", "Cuando despierta el tacto", "Destrucción y olvido de la rosa", "Tránsito del olvido", "No hay ámbito que nos proteja", "Decir tu ausencia", "Espejo lento", "Frente al mar" y "Nocturna elegía".

Meditaciones a la orilla del sueño es un libro hecho con 19 poemitas distribuidos en las cinco así tituladas: "Meditaciones a la orilla del sueño" (cuatro poemas), "5 meditaciones nocturnas" dedicadas a Chayo Oyarzum (cinco poemas), "Siempre la noche" (tres poemas), "Meditaciones sobre un tema de ausencia" (cinco poemas), "Últimas meditaciones" (dos poemas).

Publicados los libros, Amparo Dávila viaja a la ciudad de México en donde se quedará a vivir. La espera el destino.

DE LA POESÍA AL CUENTO

Alfonso Reyes es una figura muy importante en la vida de Amparo Dávila, quien se traslada a la ciudad de México sin haber tenido maestros en la prosa, sin educación universitaria (y sin todas las condiciones materiales que propician la escritura). El papel de maestro y de alguien que se preocupó por la formación de la autodidacta poeta, lo desempeñó Reyes.

Es sabido que Alfonso Reyes era un gran reconocedor del talento de los jóvenes, que procuraba apoyarlos, ya que sabía de las dificultades que un escritor encuentra en el camino. Posiblemente, otro hubiera sido el destino de la joven Amparo Dávila de no haberse topado con su ayuda en la ciudad de México. Quizá por eso, cuando se le pregunta sobre su relación con Alfonso Reyes, de quien resalta su "generosidad", se refiere con emoción a él como su "guía". Recuerda, por ejemplo, que la llevó a trabajar a El Colegio de México, cuando era el Presidente de la institución y que allí la puso a colaborar en "un diccionario" o investigación minuciosa con el lenguaje[21]. Cuando contrae matrimonio Amparo Dávila, significativamente, Alfonso Reyes, figura paterna y admirada, la entrega a Pedro Coronel, en el altar mayor del templo de San Agustín, en 1958. En sus "Apuntes para un ensayo autobiográfico", que completan con más información el escrito leído en Bellas Artes aquí citado con preferencia, la escritora dedica a la memoria de Alfonso Reyes algunos de los párrafos añadidos (que remedian esa omisión esencial). Recuerda que lo conoció en San Luis Potosí:

> Al llegar a México me acogió con la generosidad que lo caracterizaba y fue para mí el Virgilio que de la mano me llevó a través de los círculos literarios. También de la mano me llevó, cuando supo de mis terrores nocturnos, con su amigo Federico Pascual del Roncal, eminente psiquiatra español, quien fue otro Virgilio que me libró del pánico a la oscuridad y a sus espectrales moradores (p. 11).

Este homenaje a Alfonso Reyes destaca, como su fotografía en el estudio, en la brevedad de sus "Apuntes para un ensayo autobiográfico", lo cual revela la entrañable estimación y el lugar especialísimo que tiene el escritor en la historia de Amparo Dávila.

Es admirable la naturalidad con que confiesa haber tenido tratamiento psiquiátrico, tema no fácil de abordar públicamente y menos si se desea hacer llegar una imagen cuidada a los lectores. De nuevo, cierta ética personal y la autencidad de una mujer que si bien se desdobla en narradora de lo fantástico para escribir sobre sí misma, no tiene un personaje, ni adopta poses, para la vida pública. Nótense las referencias literarias a la *Divina comedia,* el primer libro que leyó, para comunicar cómo fue el principio de su carrera en la ciudad de México, indudablemente marcada por su relación filial y de discípula con Alfonso Reyes. Llegar a la gran ciudad, abrirse camino, no debió resultarle fácil a Amparo Dávila que se enferma otra vez en 1954 (aunque, como ya se mencionó, sorpresivamente sana y emprende la escritura de cuentos). Padre,

---

[21] *Entrevista*.

maestro, guía, mentor, Alfonso Reyes vio en Amparo Dávila las cualidades y el talento que la convertirían en la gran escritora de literatura fantástica que es. Pero no sólo eso, sino que propició su crecimiento personal, profesional, y el de su carrera. Al desempeñarse como su secretaria, la joven escritora también encontró en él al modelo a quien admirar y pudo ver en acción a un verdadero profesional de las letras. Gracias a la preocupación de Reyes, Amparo Dávila solucionó ciertos aspectos apremiantes, prácticos, de la vida cotidiana, que, de no estar cubiertos, resultaría casi imposible escribir. La autora recuerda con agradecimiento cuando fue secretaria durante tres años de "don Alfonso"[22]:

> A su lado, en la Capilla Alfonsina, aprendí muchas cosas que han sido fundamentales para mi oficio. Aprendí a ser libre y no guiada por algún grupo o círculo literario; a no tener más compromiso que conmigo misma y la literatura; también aprendí que la prosa es una disciplina ineludible y comencé a practicarla como mero ejercicio. Volví otra vez a hacer cuentos, cuentos que don Alfonso quiso que fueran publicados en la *Revista Mexicana de Literatura*, la *Revista de la Universidad de México,* la revista *Estaciones,* la *Revista de Bellas Artes* y otras más (p. 11).

Amparo Dávila es identificada como perteneciente a la llamada Generación del Medio Siglo, aunque en verdad ella no se integró a algún grupo específico. Subraya que "Don Alfonso" también le enseñó a no depender de la limitación de un grupo ni a catalogar a la gente como de izquierda o derecha. Por eso, dice, sus amistades muy queridas no tenían que ver con otro interés que la amistad. Entre los escritores que aprecia, menciona a Juan García Ponce, Juan Vicente Melo, Tomás Segovia, Agustín Yáñez, Margarita Michelena, José Revueltas, Josefina Vicens, Homero Aridjis, Tito Monterroso, Inés Arredondo, Eduardo Lizalde, José Gorostiza, Carlos Eduardo Turón, el amigo fraternal Luis Mario Schneider, María del Carmen Millán, Alí Chumacero. De los escritores mexicanos cuya obra admira, destacó en especial a Juan José Arreola, Juan Rulfo, Agustín Yáñez, José Revueltas.

Quizá por influjo alfonsino, Amparo Dávila retoma la prosa y da a publicar sus cuentos en revistas, precisamente cuando trabajaba en la Capilla Alfonsina, es decir, de 1956 a 1958:

> Aquí en México rectifiqué mi camino. Volviendo al punto de partida, tomé la decisión de hacer cuentos para los demás y guardar para mí la poesía, la que hago y me digo a solas. Así fue como volví a hacer cuentos después de tantos años...[23]

---

[22] *Entrevista*, 1956-1958.
[23] *Narradores*, p. 133.

Es muy significativo que 1956 sea el mismo año en que se convierte en secretaria de Alfonso Reyes e inicia la publicación de cuentos fantásticos o sea, el de su conversión en narradora. En la trayectoria de Amparo Dávila, 1948 y 1956, son los años en que debuta como poeta y como cuentista, respectivamente, en revistas representativas de la provincia y de la capital.

"El huésped", primer cuento que publica Amparo Dávila, aparece nada menos que en la importantísima revista fundada y dirigida por Carlos Fuentes y Emmanuel Carballo: *Revista Mexicana de Literatura.* En el número seis, julio-agosto de 1956, junto a textos del mismo Carlos Fuentes, de Elena Poniatowska, Carlos Valdés, Enriqueta Ochoa, Fausto Vega, Emilio Carballido (por mencionar sólo algunos de los nombres de los destacados escritores que colaboraron en ese número), está el cuento con que Amparo Dávila incursiona felizmente en lo fantástico. En esta misma publicación emblemática de toda una época de la literatura mexicana, aparecerá "Moisés y Gaspar" en 1957[24].

Durante 1956, publica también "Garden Party del olvidado", en *Estaciones* y "El espejo" en *Letras Potosinas*[25]. De nuevo, el camino hacia los libros, como con los poemas, será el de colaborar con sus cuentos en varias revistas hasta que publica *Tiempo destrozado*. Dosis graduadas de cuento tras cuento hasta que Amparo Dávila reúne algunos, doce de ellos, en éste, su primer libro, publicado en 1959, año en que por cierto, muere Alfonso Reyes. La dedicatoria dice "A mi padre" (Luis Dávila Guerrero fue, en el recuerdo emocionado de su hija, un hombre inteligente, industrial de gran talento que vivía en los Estados Unidos y regresó a Pinos cuando su padre estuvo enfermo; se dedicó al comercio y a las minas; le gustaba la química: "a él le debo mi interés por la alquimia")[26].

Tiempo destrozado apareció en 1959 editado por el Fondo de Cultura Económica, en la *Colección Letras Mexicanas*, volumen 46 (es la espléndida época de la editorial que publicó obras que alcanzaron prestigio internacional, de la lista impresionante, baste mencionar *El llano en llamas* y *Pedro Páramo* de Juan Rulfo; *La región más transparente* y *Las buenas conciencias* de Carlos Fuentes). El libro reúne en el siguiente orden: "Fragmento de un diario", "El huésped", "Un boleto para cualquier parte", "La quinta de las celosías", "La

---

[24] La referencia completa de los dos cuentos es la siguiente: "El huésped", *Revista de Literatura Mexicana*, núm. 6, julio-agosto, 1956, pp. 565-570: "Moisés y Gaspar", *ibid.*, 12, julio-agosto, 1957, pp. 27-35.

[25] Los cuentos publicados hasta 1959, cuando aparece *Tiempo destrozado*, son además: "Garden Party del olvidado", *Estaciones*, núm. 3, otoño, 1956, pp. 375-378. "El espejo", *Letras Potosinas*, núm. 121, julio-diciembre, 1956, pp. 36-38. "Moisés y Gaspar" también salió en *Cuadrante*, núm. 4, 1957, pp. 36, 46. A partir de 1959, los cuentos también a aparecen en antologías como se ha mencionado.

[26] *Entrevista*.

celda", "Final de una lucha", "Alta cocina", "Muerte en el bosque", "La señorita Julia", "Tiempo destrozado", "El espejo", "Moisés y Gaspar".

Hasta 1964 publica el siguiente volumen, *Música concreta*, que reúne ocho cuentos. De nuevo, el Fondo de Cultura Económica edita el libro en la *Colección Letras Mexicanas*, volumen 79 (la editorial seguía publicando con visión profética; en 1962, por ejemplo, apareció en ella, *La muerte de Artemio Cruz* de Carlos Fuentes). Este segundo libro está compuesto, por orden de aparición, de: "Arthur Smith", "Música concreta", "El jardín de las tumbas", "Detrás de las rejas", "El desayuno", "Matilde Espejo", "Tina Reyes", "El entierro".

Hay cinco años de por medio entre libro y libro, pero la autora seguía siendo leída, gracias a que sus cuentos aparecían en revistas y a que cada vez más también se compilaban en volúmenes colectivos como se ha mencionado. También se dio el fenómeno de la reorganización del material, por así decirlo o de cambios mínimos para reeditar las dos obras. En este sentido, se modificó algún título de un cuento cuando se incluyó en un libro o sea al pasar de una revista al volumen que lo recogería, como es el caso de "Garden Party del olvidado" que, si bien apareció en 1956, la autora lo incorporó hasta 1977, en *Árboles petrificados*.

Se continuaba leyendo la obra de Amparo Dávila debido también a la reedición que le hizo el Fondo de Cultura Económica de *Tiempo destrozado* y *Música concreta,* que salieron en su segunda edición, conjunta, en 1978 (*Colección Popular*, 174). *Muerte en el bosque* es el nuevo título con que reaparece *Tiempo destrozado* en la misma editorial, en 1985 (*Colección Lecturas Mexicanas*, ya con 50,000 ejemplares). El orden de los cuentos es el mismo que en 1959, pero se añade en último lugar "El entierro", que cerraba *Música concreta* (son trece cuentos).

En 1977, Amparo Dávila obtiene el Premio Villaurrutia con *Árboles petrificados*, publicado por la editorial Joaquín Mortiz, emblemática de toda otra época (*Colección Nueva Narrativa Hispánica*). Hasta ahora es el último libro publicado por la autora que madura con lentitud cada volumen (que está por dar a la imprenta *Con los ojos abiertos*)[27].

Árboles petrificados reúne doce cuentos que así aparecen: "El patio cuadrado", "La rueda", "La noche de las guitarras rotas", "Garden Party", Griselda", "El último verano", "Óscar", "La carta", "Estocolmo 3", "El pabellón del descanso", "El abrazo", "Árboles petrificados".

La calidad de los cuentos de Amparo Dávila es uno de los sellos de su narrativa, cuidada en el lenguaje, en las reglas exigentes del género y en las de

[27] Véase nota 2.

lo fantástico. No es una escritora muy prolífica, pues es claro que corrige, pule sus textos y prefiere no darlos a la editorial hasta que los considera publicables. Es por eso que su obra resiste la lectura, la relectura y por lo mismo las reediciones. Desde "El huésped" hasta "Árboles petrificados", que da título al último libro y que lo cierra, sus cuentos no decepcionan y, sometidos al análisis más exigente, salen airosos. Aunque *Árboles petrificados* aparece en 1977, el libro fue escrito mayormente en 1966, como becaria del Centro Mexicano de Escritores. Le tocó la beca para el cuento cuando dirigía el Centro Francisco Monterde con Juan Rulfo y Juan José Arreola como coordinadores de las sesiones. Otros becarios, compañeros suyos, fueron José Agustín y Julieta Campos, lo que muestra no sólo cómo sus actividades no la ligaban a una generación específica, la suya, sino que su carrera tampoco obedecía a un proyecto planeado, fácil, y con todas las oportunidades. Cuando las tuvo, Amparo Dávila, escritora por vocación, escribió (quizá también lo ha hecho aun sin ellas). Concluye sus "Apuntes para un ensayo autobiográfico" con palabras que en algo explicarían su ritmo de publicación:

> He tenido una vida complicada y difícil, la cual me ha impedido escribir más, como hubiera sido mi deseo. La literatura ha sido para mí como una larga y terca pasión amorosa hacia la que, lo he confesado siempre, he sido una amante inconstante, mas no infiel. Siempre que la vida me lo permite, regreso a ella.

Amparo Dávila no formó parte activa de la vida cultural, literaria y política de México, pues está apartada de ciertas dinámicas. Sin embargo, se ha mantenido vigente y sin perder contacto con los medios ligados a la literatura. Fue, por ejemplo, secretaria de la Asociación de Escritores de México A.C., de 1978 a 1982 y tesorera del Pen Club de México por tres periodos. La enseñanza también la ha relacionado con mucha gente interesada en la escritura, por medio de sus talleres de narrativa a particulares, por el taller de cuento que impartió varios años en la Asociación de Escritores de México A.C., y por medio de los talleres de cuento para el Departamento de Literatura del INBA.

En 1958, Amparo Dávila se casa con Pedro Coronel, pintor zacatecano, con quien tuvo dos hijas: Luisa Jaina que nació ese mismo año y Juana Lorenza, en 1959. Su matrimonio termina en 1964. Actualmente disfruta de sus nietos, los triates, Mariano, Santiago y Sergio, hijos de Luisa Jaina. Vive rodeada de plantas, de libros, de gatos que la adoran.

"El huésped": inicio de la poética de lo fantástico

Desde que aparece "El huésped" en 1956, Amparo Dávila se orienta a fundar su propia teoría de lo fantástico que irá construyendo en cada cuento y con cada

libro publicados. Cuando se considera la temática de su cuentística, resulta inevitable recordar el título del libro de Horacio Quiroga publicado en 1918, *Cuentos de amor de locura y de muerte.* Como el uruguayo modernista en ese volumen, la escritora representa situaciones de horror patológico aunque en este caso en la clase media mexicana. Ambos escritores dominan el cuento, pero la modernidad aleja la narrativa de Amparo Dávila de cualquier semejanza externa con el tratamiento que dio Quiroga a historias como "El almohadón de plumas" o "La gallina degollada". Sin embargo, a ambos autores la admiración por Edgar Allan Poe los inscribe en la persecución del cuento perfecto formalmente, en explorar lo fantástico y sus linderos En todo caso, la estética de Dávila está más cerca de la de Julio Cortázar, también lector entusiasta de Poe[28], con quien la escritora mantuvo amistad ("El entierro", cuento de *Muerte en el bosque,* lleva la dedicatoria, "A Julio y Aurora Cortázar"). La misma autora, que hace explícita su poética en el primer escrito autobiográfico (como se ha destacado aquí), dice:

> Mi temática es limitada, pues se reduce a mis preocupaciones fundamentales frente a la vida: *amor*, *locura* y *muerte*. Mi meta es siempre el hombre, su incógnita, lo que hay en él de vida, de gozo, de sufrimiento, preocupación y desesperación (p. 133, las cursivas son mías).

Las condiciones que propician lo fantástico o la aproximación a las fronteras de lo fantástico de la realidad representada, son logradas por Amparo Dávila gracias a que pinta a sus personajes en el momento de una fractura personal, o capta el mundo en el tiempo en que se rompe el orden establecido. Esta situación le permite sondear la caída de barreras entre la realidad y la otra realidad, entre la razón y la locura; también le posibilita implantar la dislocación temporal, que pueda presentarse lo intangible o suceda lo insólito. El dominio del género cuentístico que tiene Amparo Dávila y el conocimiento profundo de las exigencias de la literatura imaginativa, de fantasía, incluida la fantástica, le permiten jugar con las percepciones de sus personajes (y con las del lector a quien sorprende con lo insólito que acontece), para fundar la dimensión de todos los posibles en la realidad cotidiana. El mundo recreado postula que en cualquier momento puede mostrarse aquello no entrevisto en la realidad, que es la de las personas comunes y corrientes, de la clase media. Estos seres, en principio

---

[28] Julio Cortázar tradujo a Edgar Allan Poe. Es clásica su traducción, con prólogo y notas suyas a EDGAR ALLAN POE, *Cuentos*, ts. 1 y 2, Alianza Editorial, Madrid, 1970 (la primera edición la publicó en 1956 la Universidad de Puerto Rico con la Revista de Occidente: *Obras en Prosa I. Cuentos de Edgar Allan Poe*. Es factible que Amparo Dávila la haya leído en ese entonces, pues asistía a la Capilla Alfonsina y Alfonso Reyes recibía todo lo que se publicaba en la América hispana).

iguales a cualquiera, empiezan a distinguirse porque perciben lo acontecido desde la patología de una psicosis o porque se propone la duda acerca de la normalidad de su visión.

En todos sus cuentos, Amparo Dávila ha investigado a fondo la implantación de unas reglas del juego que involucran a sus personajes y los conducen a la locura, a la muerte, a experimentar el horror del que no hay escapatoria. Curiosamente, el amor cataliza o es una de las causas de esa parálisis o indefensión que atrapa a los personajes en las redes de un juego que los victimizará. Es decir, la autora investiga cómo fundar lo fantástico, su ambigüedad (ya sea porque de plano quiera o no instaurarlo, depende del caso) en cuentos muy bien redondeados formalmente, cuidadísimos como muestras de un género literario muy difícil. La investigación, muy bien orientada, comienza con "El huésped".

"El huésped", primer cuento que publicó, forma parte de *Tiempo destrozado*, en donde aparece en segundo lugar, después de "Fragmento de un diario". Amparo Dávila elegirá indistintamente narradores o narradoras para sus textos, pero esta narración primera está a cargo de una mujer. No es todavía el caso de la clase media urbana, sino el de una familia modesta, pero con recursos para tener una sirvienta que vive "...en un pueblo pequeño, incomunicado y distante de la ciudad. Un pueblo casi muerto o a punto de desaparecer" (p. 17)[29]. El cuento se presta muy bien para una lectura feminista, pues los débiles son sojuzgados en esa célula de la sociedad que es la familia, por el poder del hombre que no sólo no los protege, de acuerdo con su rol de proveedor, sino que *ex profeso* provoca la irrupción del mal que podría destruirlos. De hecho, "El huésped" puede leerse también como una metáfora de la condición de la mujer en un mundo patriarcal, cerrado, y del modo como podría enfrentarse ese poder. El desarrollo de los hechos propone que si las mujeres se unen para la protección de los hijos y de sí mismas, pueden vencer cualquier peligro, aun el de lo indefinible. Es claro que la solución se da en el terreno que bordea lo fantástico, pues las víctimas se convierten en victimarios del ente monstruoso (capricho y extensión del marido).

"El huésped" presenta la voz de una esposa y madre de dos hijos muy pequeños que después de tres años de matrimonio es por completo infeliz. La relación de pareja, entonces, es expuesta en el cuento, desde el punto de vista de la mujer que, atrapada por la maternidad y las convenciones sociales, vive el desamor y todos los lugares comunes del matrimonio disfuncional:

---

[29] Imposible no pensar en Pinos y sus características hechas literatura en el recuerdo de Amparo Dávila en sus escritos autobiográficos.

"Representaba para mi marido algo así como un mueble, que se acostumbra uno a ver en determinado sitio, pero que no causa la menor impresión". El cuento, en la primera persona del singular, empieza con el recuerdo de la llegada del huésped: "Nunca olvidaré el día en que vino a vivir con nosotros. Mi marido lo trajo al regreso de un viaje" (p. 17). Las condiciones en que se estableció la irrupción de lo desconocido son rememoradas por la narradora, curiosamente con los comentarios sobre la infelicidad matrimonial. Es el marido quien introduce a un enemigo en la casa, deja a sus familiares con el "ser tenebroso", indefensos en su ausencia. Como él no escucha las objeciones y temores de la mujer, el miedo y la violencia que se había intuido crecen progresivamente. La voz femenina no es escuchada: "Cada día estás más histérica, es realmente doloroso y deprimente contemplarte así... te he explicado mil veces que es un ser inofensivo" (p. 22), le recrimina el hombre cuando ella le comunica que el huésped atacó a Martín, el hijo de la sirvienta. De hecho, las desavenencias, la separación entre los esposos, cobra forma en la figura horrorosa que no hubiera sido impuesta por el hombre de haber tenido respeto y amor a los suyos. Así que el huésped representa todo lo que separa a la pareja. El matrimonio aparece como mero contrato social del hombre de negocios que viaja con frecuencia, se olvida de la familia y les impone una presencia perturbadora:

> No pude reprimir un grito de horror, cuando lo vi por primera vez. Era lúgubre, siniestro. Con grandes ojos amarillentos, casi redondos y sin parpadeo, que parecían penetrar a través de las cosas y de las personas (p. 17).

La intuición y la inteligencia de la mujer le avisan que el huésped es peligroso, pero el marido se mantiene en su papel de dictador del hogar, al margen de las necesidades reales de la familia, de los deseos de la esposa. Incapaz de ver la situación desde el punto de vista de los demás:

> Mi vida desdichada se convirtió en un infierno. La misma noche de su llegada supliqué a mi marido que no me condenara a la tortura de su compañía. No podía resistirlo; me inspiraba desconfianza y horror. "Es completamente inofensivo –dijo mi marido mirándome con marcada indiferencia. "Te acostumbrarás a su compañía y, si no lo consigues..." No hubo manera de convencerlo de que se lo llevara. Se quedó en nuestra casa (p. 17).

La paradoja del machismo primitivo que encarna el esposo, "fuerte" que provoca ataques a los "débiles", es expuesta por el aspecto inquietante de su relación con el desconocido, del que no se define clase, especie, género. El capricho masculino de hacer convivir a su familia con algo que es inexpresable, cuya motivación permanece oculta, suscita preguntas turbadoras. Sólo se dice

que el ente es "tenebroso", "siniestro", que se alimenta de carne dos veces al día, duerme siempre y se levanta al anochecer. Es decir, tiene características de fiera, pero se le asigna un cuarto en la casa, en la que acecha a la esposa y a los niños, pero no a Guadalupe, la sirvienta. ¿Por qué acecha a la esposa y odia a los niños? El marido, entonces, de desamorado, se convierte en el causante, ¿inconsciente?, de la posible destrucción de la mujer y los niños. Es decir, de quienes tendría que proteger. Hay una inversión de las convenciones de la sociedad, en esta aproximación fantástica al desenmascaramiento del matrimonio, del hombre abusador, de lo que acontece tras las puertas cerradas de una tranquila casa pueblerina. El cuento muestra lo opuesto. Ni el esposo protege, respeta y ama a la esposa ni el padre es la figura paterna protectora de sus hijos. Las instituciones en que se basa la sociedad son resquebrajadas por el comportamiento masculino que da un mentís a los estereotipos que sostienen una visión de lo real (el tratamiento fantástico ahonda en las "fantasías" sociales, en los prejuicios, meros constructos que aprisionan a la mujer).

Los viajes-ausencias del esposo contribuyen a la instauración de lo desconocido y a la lucha femenina para defenderse. El primer viaje representa la intromisión del adversario, pues el hombre trae consigo no un regalo o prenda de amor, sino una criatura llena de odio y violencia. Las ausencias diurnas del marido pero sobre todo el que regrese a casa muy tarde, posiblemente por andar en correrías –"Y llegaba bien tarde. Que tenía mucho trabajo, dijo alguna vez. Pienso que otras cosas también lo entretenían"–, permiten los ataques de la criatura, debido a que la puerta del cuarto de la esposa, significativamente, debe permanecer abierta para recibirlo: "Y no era posible cerrarla; mi marido llegaba siempre tarde y al no encontrarla abierta habría pensado..." (p. 20). La mujer se ve obligada a vigilar siempre, pues sabe que está a merced del huésped (¿por qué no se inquieta el marido?¿qué o quién es el huésped?):

> Una noche estuve despierta hasta cerca de las dos de la mañana, oyéndolo afuera... Cuando desperté, lo vi junto a mi cama, mirándome con su mirada fija, penetrante... Salté de la cama y le arrojé la lámpara de gasolina que dejaba encendida toda la noche. No había luz eléctrica en aquel pueblo y no hubiera soportado quedarme a oscuras, sabiendo que en cualquier momento... Él se libró del golpe y salió de la pieza y la gasolina se inflamó rápidamente. De no haber sido por Guadalupe que acudió a mis gritos, habría ardido toda la casa (p. 21).

El hombre y padre ausente hace vulnerable el hogar con la imposición del huésped, verdadera amenaza para las mujeres y los niños, que queda en la casa como su marca territorial de autoridad, mientras él está fuera o de viaje. Progresivamente el terror de la narradora aumenta, en la medida en que la

agresividad de la criatura se hace más evidente. A la par, se patentiza la indiferencia del marido. La relación de apoyo recíproco de las mujeres crece, sin distingos de clase o lugar en la sociedad: Guadalupe salva a su patrona del incendio y ésta libra al hijito de la sirvienta de los ataques del huésped. Son dos madres violentadas por el enemigo que pactan destruirlo:

> Pensé en huir de aquella casa, de mi marido, de él... Pero no tenía dinero y los medios de comunicación eran difíciles... Cuando Guadalupe salía al mercado, me encerraba con ellos en mi cuarto.
> –Esta situación no puede continuar–, le dije un día a Guadalupe.
> –Tendremos que hacer algo y pronto– me contestó.
> –¿Pero qué podemos hacer las dos solas?
> –Solas, es verdad, pero con un odio...
> Sus ojos tenían un brillo extraño. Sentí miedo y alegría (p. 22).

Debe subrayarse que sólo la sirvienta y su hijo tienen nombre propio en el cuento, los demás carecen de él. Guadalupe es decidida, quizá porque sale de la casa y sabe enfrentarse a dificultades materiales. Es madre soltera y más independiente o con más iniciativa que la señora.

El segundo viaje del marido representa la oportunidad de revertir la situación que empezó con el primer viaje y la llegada del huésped. El hombre se ausentará por "unos veinte días" y las mujeres se encierran con los niños en el cuarto "por primera vez pude cerrar la puerta" y hacen planes durante gran parte de la noche, "de cuando en cuando oíamos que llegaba hasta la puerta del cuarto y la golpeaba con furia". Guadalupe y la narradora se enfrascan en los preparativos de su ataque: sorprenden al huésped dentro del cuarto y clavan con tablas la puerta. Sigue una espera terrible durante la cual el huésped, que "vivió muchos días sin aire, sin luz, sin alimento..." (p. 23), lucha por salir, pero ni gritos ni golpes en la puerta, ni los arañazos logran sacarlo.

Las mujeres conmocionadas por la lucha del huésped tampoco duermen o comen y, sobre todo, temen que regrese el hombre "...antes de que hubiera muerto. ¡Si lo encontrara así...! Su resistencia fue mucha, creo que vivió cerca de dos semanas..." (p. 24).

"El huésped" termina con la frase lapidaria: "Cuando mi marido regresó, lo recibimos con la noticia de su muerte repentina y desconcertante" (*id.*). En este cuento, Amparo Dávila también pone a prueba sus fuerzas como narradora, además de ejercitarse en la instauración de lo fantástico. Muy felizmente "El huésped", de un modo magistral, cumple con las convenciones requeridas. Por un lado, está la visión de la realidad del marido, impugnadora de la de las mujeres y los niños. Desde este punto de vista, para él, la esposa y los que como

ella interpreten los hechos son histéricos o locos. La ambigüedad se logra por la tensión entre ambas visiones de la realidad y porque el huésped en sí es indefinible. La duda podría desmantelar la versión de la narradora, quien podría ser calificada como alguien en exceso imaginativa, con ciertos delirios y que hasta pudo involucrar a la sirvienta para cometer un asesinato (nadie puede atestiguar los acontecimientos, sino ella). De modo que Amparo Dávila ingresa en el cultivo de los cuentos fantásticos con un texto excepcional que resiste la lectura detenida y no desmerece ante los cuentos que publicó después.

Amparo Dávila siguió perfeccionando la escritura del cuento fantástico. Sus libros, de poesía y cuentísticos, merecen estudios detenidos y su autora mayor reconocimiento del que ha tenido. A pesar de todo, ella menciona agradecida los premios que le han dado y también dice en sus "Apuntes para un ensayo autobiográfico":

> La literatura me ha dado muchas satisfacciones y estímulos gratificantes: invitaciones para asistir a congresos o para leer cuentos –dentro y fuera del país–, distinciones, condecoraciones, premios inesperados y homenajes. Debo decir que la crítica ha sido siempre sumamente generosa.

BIBLIOGRAFÍA

POESÍA
–*Salmos bajo la luna*, Con el Perfil de Stylo, San Luis Potosí, 1950.
–*Perfil de soledades*, Talleres El Troquel, San Luis Potosí, 1954.
–*Meditaciones a la orilla del sueño*, s/e, San Luis Potosí, 1954.

CUENTO
–*Tiempo destrozado*, F.C.E., México, 1959 (*Col. Letras Mexicanas*, 46).
–*Música concreta*, F.C.E., México, 1964 (*Col. Letras Mexicanas*, 79).
–*Árboles petrificados*, Joaquín Mortiz, México, 1977 (*Nueva Narrativa Hispánica*) (Premio Villaurrutia 1977).
–*Tiempo destrozado* y *Música concreta*, F.C.E., México, 1978 (*Col. Popular*, 174) (Edición conjunta)

ESCRITOS AUTOBIOGRÁFICOS
–"Amparo Dávila", en *Los narradores ante el público*. Confrontaciones, Joaquín Mortiz, México, 1966, pp. 128-134.
–"Apuntes para un ensayo autobiográfico", *Barca de palabras*, segundo semestre 2005, año IV, núm. 8, pp. 6-11.

EL HUÉSPED

Nunca olvidaré el día en que vino a vivir con nosotros. Mi marido lo trajo al regreso de un viaje.

Llevábamos entonces cerca de tres años de matrimonio, teníamos dos niños y yo no era feliz. Representaba para mi marido algo así como un mueble, que se acostumbra uno a ver en determinado sitio, pero no causa la menos impresión. Vivíamos en un pueblo pequeño, incomunicado y distante de la ciudad. Un pueblo casi muerto o a punto de desaparecer.

No pude reprimir un grito de horror cuando lo vi por primera vez. Era lúgubre, siniestro. Con grandes ojos amarillentos, casi redondos y sin parpadeo, que parecían penetrar a través de las cosas y de las personas.

Mi vida desdichada se convirtió en un infierno. La misma noche de su llegada supliqué a mi marido que no me condenara a la tortura de su compañía. No podía resistirlo; me inspiraba desconfianza y horror. "Es completamente inofensivo" –dijo mi marido mirándome con marcada indiferencia. "Te acostumbrarás a su compañía y, si no lo consigues..." No hubo manera de convencerlo de que se lo llevara. Se quedó en nuestra casa.

No fui la única en sufrir con su presencia. Todos los de la casa –mis niños, la mujer que me ayudaba en los quehaceres, su hijito– sentíamos pavor de él. Sólo mi marido gozaba teniéndolo allí.

Desde el primer día mi marido le asignó el cuarto de la esquina. Era ésta una pieza grande, pero húmeda y oscura. Por esos inconvenientes yo nunca la ocupaba. Sin embargo él pareció sentirse contento con la habitación. Como era bastante oscura, se acomodaba a sus necesidades. Dormía hasta el oscurecer y nunca supe a qué hora se acostaba.

Perdí la poca paz de que gozaba en la casona. Durante el día, todo marchaba con aparente normalidad. Yo me levantaba siempre muy temprano, vestía a los niños que ya estaban despiertos, les daba el desayuno y los entretenía mientras Guadalupe arreglaba la casa y salía a comprar el mandado.

La casa era muy grande, con un jardín en el centro y los cuartos distribuidos a su alrededor. Entre las piezas y el jardín había corredores que protegían las habitaciones del rigor de las lluvias y del viento que eran frecuentes. Tener arreglada una casa tan grande y cuidado el jardín, mi diaria ocupación de la mañana, era tarea dura. Pero yo amaba mi jardín. Los corredores estaban cubiertos por enredaderas que floreaban casi todo el año. Recuerdo cuánto me gustaba,

por las tardes, sentarme en uno de aquellos corredores a coser la ropa de los niños, entre el perfume de las madreselvas y de las bugambilias.

En el jardín cultivaba crisantemos, pensamientos, violetas de los Alpes, begonias y heliotropos. Mientras yo regaba las plantas, los niños se entretenían buscando gusanos entre las hojas. A veces pasaban horas, callados y muy atentos, tratando de coger las gotas de agua que se escapaban de la vieja manguera.

Yo no podía dejar de mirar, de vez en cuando, hacía el cuarto de la esquina. Aunque pasaba todo el día durmiendo no podía confiarme. Hubo veces que, cuando estaba preparando la comida, veía de pronto su sombra proyectándose sobre la estufa de leña. Lo sentía detrás de mí... yo arrojaba al suelo lo que tenía en las manos y salía de la cocina corriendo y gritando como una loca. Él volvía nuevamente a su cuarto, como si nada hubiera pasado.

Creo que ignoraba por completo a Guadalupe, nunca se acercaba a ella ni la perseguía. No así a los niños y a mí. A ellos los odiaba y a mí me acechaba siempre.

Cuando salía de su cuarto comenzaba la más terrible pesadilla que alguien pueda vivir. Se situaba siempre en un pequeño cenador, enfrente de la puerta de mi cuarto. Yo no salía más. Algunas veces, pensando que aún dormía, yo iba hacia la cocina por la merienda de los niños, de pronto lo descubría en algún oscuro rincón del corredor bajo las enredaderas. "¡Allí está ya, Guadalupe!", gritaba desesperada.

Guadalupe y yo nunca lo nombrábamos, nos parecía que al hacerlo cobraba realidad aquel ser tenebroso. Siempre decíamos: –allí está, ya salió, está durmiendo, él, él, él...

Solamente hacía dos comidas, una cuando se levantaba al anochecer y otra, tal vez, en la madrugada antes de acostarse. Guadalupe era la encargada de llevarle la bandeja, puedo asegurar que la arrojaba dentro del cuarto pues la pobre mujer sufría el mismo terror que yo. Toda su alimentación se reducía a carne, no probaba nada más.

Cuando los niños se dormían, Guadalupe me llevaba la cena al cuarto. Yo no podía dejarlos solos, sabiendo que se había levantado o estaba por hacerlo. Una vez terminadas sus tareas, Guadalupe se iba con su pequeño a dormir y yo me quedaba sola, contemplando el sueño de mis hijos. Como la puerta de mi cuarto quedaba siempre abierta, no me atrevía a acostarme, temiendo que en cualquier momento pudiera entrar y atacarnos. Y no era posible cerrarla; mi marido llegaba siempre tarde y al no encontrarla abierta habría pensado... Y llegaba bien tarde. Que tenía mucha trabajo, dijo alguna vez. Pienso que otras cosas también lo entretenían.

Una noche estuve despierta hasta cerca de las dos de la mañana, oyéndolo afuera... Cuando desperté, lo vi junto a mi cama, mirándome con su mirada fija, penetrante... Salté de la cama y le arrojé la lámpara de gasolina que dejaba encendida toda la noche. No había luz eléctrica en aquel pueblo y no hubiera soportado quedarme a oscuras, sabiendo que en cualquier momento... Él se libró del golpe y salió de la pieza. La lámpara se estrelló en el piso de ladrillo y la gasolina se inflamó rápidamente. De no haber sido por Guadalupe que acudió a mis gritos, habría ardido toda la casa.

Mi marido no tenía tiempo para escucharme ni le importaba lo que sucediera en la casa. Sólo hablábamos lo indispensable. Entre nosotros, desde hacía tiempo el afecto y las palabras se habían agotado.

Vuelvo a sentirme enferma cuando recuerdo... Guadalupe había salido a la compra y dejó al pequeño Martín dormido en un cajón donde lo acostaba durante el día. Fui a verlo varias veces, dormía tranquilo. Era cerca del mediodía. Estaba peinando a mis niños cuando oí el llanto del pequeño mezclado con extraños gritos. Cuando llegué al cuarto lo encontré golpeando cruelmente al niño. Aún no sabría explicar cómo le quité al pequeño y cómo me lancé contra él con una tranca que encontré a la mano, y lo ataqué con toda la furia contenida por tanto tiempo. No sé si llegué a causarle mucho daño, pues caí sin sentido. Cuando Guadalupe volvió del mandado, me encontró desmayada y su pequeño lleno de golpes y de arañas que sangraban. El dolor y el coraje que sintió fueron terribles. Afortunadamente el niño no murió y se recuperó pronto.

Temí que Guadalupe se fuera y me dejara sola. Si no lo hizo, fue porque era una mujer noble y valiente que sentía gran afecto por los niños y por mí. Pero ese día nació en ella un odio que clamaba venganza.

Cuando conté lo que había pasado a mi marido, le exigí que se lo llevara, alegando que podía matar a nuestros niños como trató de hacerlo con el pequeño Martín. "Cada día estás más histérica, es realmente doloroso y deprimente contemplarte así... te he explicado mil veces que es un ser inofensivo".

Pensé entonces en huir de aquella casa, de mi marido, de él... Pero no tenía dinero y los medios de comunicación eran difíciles. Sin amigos ni parientes a quienes recurrir, me sentía tan sola como un huérfano.

Mis niños estaban atemorizados, ya no querían jugar en el jardín y no se separaban de mi lado. Cuando Guadalupe salía al mercado, me encerraba con ellos en mi cuarto.

–Esta situación no puede continuar –le dije un día a Guadalupe.

–Tendremos que hacer algo y pronto– me contestó.

–¿Pero qué podemos hacer las dos solas?

–Solas, es verdad, pero con un odio...

Sus ojos tenían un brillo extraño. Sentí miedo y alegría.

La oportunidad llegó cuando menos la esperábamos. Mi marido partió para la ciudad a arreglar unos negocios. Tardaría en regresar, según me dijo, unos veinte días.

No sé si él se enteró de que mi marido se había marchado, pero ese día despertó antes de lo acostumbrado y se situó frente a mi cuarto. Guadalupe y su niño durmieron en mi cuarto y por primera vez pude cerrar la puerta.

Guadalupe y yo pasamos casi toda la noche haciendo planes. Los niños dormían tranquilamente. De cuando en cuando oíamos que llegaba hasta la puerta del cuarto y la golpeaba con furia...

Al día siguiente dimos de desayunar a los tres niños y, para estar tranquilas y que no nos estorbaran en nuestros planes, los encerramos en mi cuarto. Guadalupe y yo teníamos muchas cosas por hacer y tanta prisa en realizarlas que no podíamos perder tiempo ni en comer.

Guadalupe cortó varias tablas, grandes y resistentes, mientras yo buscaba martillo y clavos.

Cuando todo estuvo listo, llegamos sin hacer ruido hasta le cuarto de la esquina. Las hojas de la puerta estaban entornadas. Conteniendo la respiración, bajamos los pasadores, después cerramos la puerta con llave y comenzamos a clavar las tablas hasta clausurarla totalmente. Mientras trabajábamos, gruesas gotas de sudor nos corrían por la frente. No hizo entonces ruido, parecía que estaba durmiendo profundamente. Cuando todo estuvo terminado, Guadalupe y yo nos abrazamos llorando.

Los días que siguieron fueron espantosos. Vivió muchos días sin aire, sin luz, sin alimento... Al principio golpeaba la puerta, tirándose contra ella, gritaba desesperado, arañaba... Ni Guadalupe ni yo podíamos comer ni dormir, ¡eran terribles gritos...! A veces pensábamos que mi marido regresaría antes de que hubiera muerto. ¡Si lo encontrara así...! Su resistencia fue mucha, creo que vivió cerca de dos semanas...

Un día ya no se oyó ningún ruido. Ni un lamento... Sin embargo, esperamos dos días más, antes de abrir el cuarto.

Cuando mi marido regresó, lo recibimos con la noticia de su muerte repentina y desconcertante.

Inés Arredondo

1928-1989

INÉS ARREDONDO O
LAS PASIONES SUBTERRÁNEAS

BEATRIZ ESPEJO

No le interesaba cortarle un gajo a la epopeya, ni el heroísmo común que todos demostramos en la lucha por la vida o si enfocó esto último lo hizo al sesgo. Trató el erotismo enfermizo y sus múltiples facetas. Buscó la mayoría de sus temas puertas adentro, en las entretelas espirituales. Puso al descubierto lo más sórdido, secreto, doloroso, incomprensible y vulnerable del ser humano al construir un entramado de historias que muchas veces se complementan. Tenía talento para contarlas sin que una arquitectura ambiciosa limitara su vuelo imaginativo. Historias que le permitieron atisbar las emociones profundas incluso sorpresivas para los propios protagonistas, desfile de enajenados sufriendo por amores imposibles, de seres en el desconcierto, de quienes cargan a cuestas la loza del pasado, de quienes conocen la marginación por sus preferencias sexuales, de locos que han heredado la locura. Esclareció pequeñeces o grandes miserias, un desamor reinante. Elucidó deseos ocultos que suelen desembocar en lo patológico, la muerte, la desesperanza, y en una íntima redención sólo comprendida por el redimido o ni siquiera por él. Su obra quedó en *La señal*[1], 1965, *Río subterráneo*, 1979[2], y *Los espejos*, 1989[3]. Se descubre así el gran espacio de tiempo que necesitó para reunir sus colecciones, aunque a pesar de los años transcurridos sus textos mantienen vínculos estéticos, están escritos con la misma mirada y la misma angustia. Se esmeran en hallar con unas cuantas líneas de excelencia estilística las frases necesarias, el precipicio del pensamiento y el empeño de que hurguemos dentro de nosotros mismos y enfrentemos pasiones soterradas, la ambigüedad sentimental, las anomalías. Con ella nada queda en blanco y negro. Y sobre esto, reclama y encuentra nuestra complicidad, la complicidad de los lectores para comprender enigmas y reacciones que al principio nos dejan perplejos.

---

[1] INÉS ARREDONDO, *La señal*, Era, México, 1965, 176 pp.
[2] INÉS ARREDONDO, *Río subterráneo*, Joaquín Mortiz, México, 1979, 169 pp.
[3] INÉS ARREDONDO, *Los espejos*, Joaquín Mortiz, México, 1988, 154 pp.

Como camino y meta se empeñaba en un arte que obligara a reflexionar, muy a lo Valéry. Y como algunos poetas célebres, pongamos el caso de Baudelaire, iba lejos en sus propósitos y descubría la colaboración del demonio y las contradicciones del carácter. Algunos críticos han mencionado su interés por el psicoanálisis que reintegra a una víctima de neurosis hacia la conducta aceptada socialmente; sin embargo, aburrida de esa salud, se complacía en las imágenes mórbidas dirigidas a las regiones ignoradas del inconsciente que suelen enfermar el cuerpo. Sus temas apuntan la inexpresable dualidad de la existencia.

Al leer el último de los tres volúmenes que conforman la obra de Inés Arredondo, me comuniqué para decirle que era una de las mejores escritoras mexicanas. Contestó que intentaba ser de los mejores. Y en una entrevista comentó: "... no creo en el feminismo, no existe para mí... A mí me gustaría estar entre los cuentistas, pero sin distingo de sexo, simplemente con los cuentistas"[4]. Nunca tuvo la hoy llamada conciencia de género pero su visión era femenina. También lo era su idea de las cosas. Escribió "Mariana", uno de los cuentos más feministas que se han escrito en nuestra literatura, con una intensa comprensión de la entrega y el placer y de las relaciones iguales entre los sexos; "2 de la tarde" traduciendo sin ambages los pensamientos groseros de un hombre que observa a una muchacha antes de subirse al camión. Habló con insistencia del aborto, la maternidad, las frustraciones de las mujeres. Y padecía, como la padecemos todos, la condena ontológica de haber nacido sola y estar condenada a una muerte individual. Padecía también la angustia creadora, el anhelo de encontrar la perfección siempre huidiza. Desarrollaba sus relatos aprovechando detalles eficaces que trazaran un universo lleno de reminiscencias y evocaciones, colonizado por numerosas mujeres y adolescentes que enfrentan los primeros desencantos e inventan sus reglas de comportamiento y a menudo viven peligrosamente. Sus personajes aguardan aún sin saberlo una revelación. No para salvarse; para perderse cumpliendo destinos inevitables donde –en contra de lo que sostuvo en algunas entrevistas– el libre albedrío se condiciona casi siempre a las circunstancias. Su tiempo narrativo, tardo o frenético, escurre para adentro convertido en un destilado secreto que viaja al fondo de las vísceras.

Aseguraba que a pesar de su educación formal nadie le enseñó a escribir cuentos. Se orientaba por las lecturas compartidas y por las críticas mortales de Tomás Segovia, lector de sus textos una vez terminados, y de la llamada Generación del Medio Siglo. Grupo compacto y brillante al que perteneció y con el que se identificaba. Escuela, como diría a propósito de los Contemporáneos,

---

[4] DAVID SILLER y ROBERTO VALLARINO, "El mundo culpable inocente porque no hay conciencia del mal" (Entrevista a Inés Arredondo), *Unomásuno*, 8 de diciembre, 1977, p. 18.

en el sentido griego. Varios de sus componentes le hicieron observaciones agudas. Con José de la Colina, por ejemplo, discutió hasta la saciedad a Faulkner; con Juan Vicente Melo a Julian Geen y con Juan García Ponce a Mann hasta el punto de que García Ponce le dedicó su libro *Thomas Mann vivo*. "Porque en la escuela se aprenden las bases de la preceptiva, pero la propia, la personal se forma leyendo y discutiendo con otros lo leído"[5].

Ejercía la autocrítica hasta límites casi increíbles y tenía un método de trabajo practicado por autoras de relieve. Desechaba bastante y dejaba reposar aquello que conseguía su aprobación para juzgarlo fríamente antes de publicarlo. Creía que se era artista como una fatalidad, un designio misterioso de los hados. No se trataba de ganar reconocimiento ante los demás. Por ello nunca se autopromovió ni hizo nada para difundir su obra. Afirmaba que el detonante al empezar un cuento lo disparaban los dioses olímpicos generalmente con una oración pues, como Valéry pensaba, el primer verso es regalo de las musas. Las dificultades se presentaban enfocando el cuento y desarrollándolo hasta convertirlo en desafío. El riesgo estaba en escoger quién lo escribe, desde cuál perspectiva. Con la primera frase surge el tono; sin embargo resulta complicado mantenerlo hasta el fin:

> Luego viene el trabajo artesanal, sí, el apegado a mi propia retórica, a mi propia preceptiva. A veces hago experimentos siguiendo ciertas teorías de otras preceptivas, y por regla general quedo insatisfecha... Cuando digo preceptiva me refiero a un aspecto muy amplio de ésta, pero que forma, que enseña, por lo menos, lo que no se debe hacer. Creo por ello que la preceptiva no es solamente una disciplina, sino una actitud moral[6].

No le afectaba que la voz fuera femenina o masculina, como en el caso de "Estar vivo" donde cede la palabra al marido agobiado por las obligaciones domésticas, la crianza de los hijos y el aborto de su amante; o "Wanda", algo confuso, por ello poco estudiado. Quizás su germen se halle en la muerte ¿suicidio? de su hermano Francisco José que se ahogó a los veintiuno en un río próximo a Eldorado. O "Para siempre" dicho en primera persona por un varón. Empieza con una frase espléndida complemento del final: "Es extraño cómo llega a coincidir lo que nos sucede con lo que queremos que nos suceda" y enseguida

---

[5] INÉS ARREDONDO, "La cocina del escritor", escrito por 1982 como respuesta a una invitación de Fernando Curiel para participar en un ciclo de conferencias programado para la Capilla Alfonsina. "A Inés le encantó el proyecto y se comprometió a escribir el texto con la condición de no asistir a leerlo" apuntó Claudia Albarrán al publicar las doce cuartillas guardadas respetuosamente por Curiel, en *Sábado*, Suplemento de *Unomásuno*, 29 de marzo de 1997, pp. 1-2.

[6] INÉS ARREDONDO, *op. cit.*, p. 1.

descubrimos embelesados un bello cuento erótico, no exento de rudeza ni de ternura, que en realidad es una violación. Nada importa. Importa que ese acto, ese orgasmo intenso y hasta cierto punto incomprensible, siempre será recordado como lo más estimulante de una vida.

Seleccionaba adjetivos neutros para no quitarle fuerza a las acciones pues pretendía excavar en el corazón de los hombres. Se apoyaba en los verbos. Señalaba también el ámbito donde ocurrían los sucesos descritos con pistas sueltas. Sus locaciones no fueron siempre los chaparrales resecos de su tierra, el polvo, la sequía y el calor superando los cuarenta grados en determinadas épocas; pero a menudo dejaba filtrar la presencia del océano, hermoso y temible, amado océano cuyas playas cabalgó, los mangles enanos, la arena salitrosa, las marismas, los esteros, los caminos iguales que se recorren sorprendiendo al peregrino con su belleza desnuda e inhóspita; pero si tuviéramos que hablar del escenario al que volvía añorante, hablaríamos de Eldorado, una hacienda azucarera entre el mar y la margen norte del río San Lorenzo. La evocó idealizada, deformada por las imágenes de la luz, una peculiar luz dorada muestra de su aguda sensibilidad y de la claridad de sus recuerdos. Evocó las huertas, los pájaros, las frutas, la línea de agua cristalina. Alguna vez dijo, "... seguí con los ojos verdaderos en Eldorado, donde el estilo de vivir se iba inventado día a día. Ahora, quiero, simplemente, que mis historias sean como si hubiera seguido con la atención puesta allí"[7]. Sin embargo afirmaba que desde su nacimiento no creía en los determinismos ni siquiera en los geográficos (muchos personajes suyos probarían lo contrario, por ejemplo los de "Opus 123". Allí se consagra como pianista el homosexual rico cuya riqueza lo hace escalar escenarios internacionales, mientras un músico pobre queda en el anonimato y toda su gloria se reduce a un genial concierto de órgano celebrado durante una boda). Eldorado, que nunca conoció en sus épocas de esplendor, con sus peculiares costumbres, su vida social y sus rituales, al que reconstruyó basada en testimonios ajenos y al que se propuso no volver jamás quizás porque hubiera sido largo y doloroso contar su decadencia, al que convirtió en maligna utopía, era su territorio enraizado en una encrucijada y un tiempo donde halló yacimientos inagotables para su arte.

Inés Amelia Camelo Arredondo nació en Culiacán, Sinaloa, el 20 de marzo de 1928. Murió en el Distrito Federal el 2 de noviembre del año 1989 de paro cardiaco mientras veía con su segundo marido televisión a las nueve de la noche[8]. Sus padres se llamaron Mario Camelo Vega e Inés Arredondo Ceballos. Fue la

---

[7] INÉS ARREDONDO, *Los narradores ante el público*, Instituto Nacional de Bellas Artes-Joaquín Mortiz, México, agosto de 1966, p. 124.

[8] Véase CLAUDIA ALBARRÁN, *Luna menguante. Vida y obra de Inés Arredondo*, Eds. Juan Pablos, México, 2000, p. 18.

mayor de nueve hijos, dos de los cuales murieron a poco nacer. En su Estado hizo estudios primarios. Alumna distinguida, recitadora oficial en las fiestas escolares, lectora voraz de la colección *Austral* y de cuanto caía en sus manos, en alguna de sus historias describió con simpatía una clase sobre la guerra del Peloponeso. Esbozó la educación bastante amplia que las monjas de la Compañía de María impartían en el colegio Montferrant y también sus atavismos al repartir premios y castigos como fervorosas creyentes del cielo y del infierno. Aunque se sabe que Inés estaba abrumada por problemas lejanos a su control (infidelidades del padre, celos de la madre, desencuentros familiares, escándalos inconcebibles a plena calle desde las puertas de su casona ubicada en el centro de la ciudad), sus pocos escritos autobiográficos y sin disfraces tocaron tales desastres, que la afectaron y trascendieron su literatura, de manera fugaz o, mejor, de manera simbólica y soterrada. Uno de esos comentarios apunta esta aseveración complemento de la que seleccionamos antes: "Como todo el mundo tengo muchas infancias de donde escoger, y hace tiempo elegí la que tuve en casa de mis abuelos, en una hacienda cercana a Culiacán, llamada Eldorado"[9]. La finca abarcaba muchas hectáreas y caminos bordeados de guayabos, un pueblo, un ingenio y numerosas huertas donde trabajaban los únicos chinos que permanecieron en nuestro territorio durante el callismo y continuaban cultivando sus mosaicos de legumbres y recordando el expreso de Pekín. A Inés debieron impresionarla y dejarle recuerdos indelebles. En "Las palabras silenciosas" rescató a uno de ellos y su peculiar modo de vestir, vivir y actuar.

Su abuelo era administrador del emporio. Poco instruido pero de fuerte prestancia, ganó la confianza de los hacendados por su capacidad y competencia en los trabajos y negocios del campo. Medía uno noventa de estatura, vestía como un inglés de las colonias, lino blanco, polainas y sarakof, y fue la mano derecha de los Redo, dos hombres "locos" que crearon tan extraño paraíso lleno de plantas exóticas y árboles cuyos frutos estaban a disposición de los peregrinos. Escoger el escenario de su infancia y situar sus cuentos en tal ámbito fue buscar la verdad, por lo menos la verdad parcial de la fantasía donde habitaba esa intrínseca doblez de la conducta. Lo mismo diríamos sobre el nombre con que Inés decidió firmar sus escritos y pasar a nuestro caudal narrativo. Escogió su segundo apellido. Supo que ningún escritor profesional puede apellidarse Camelo cuyas acepciones van desde el galanteo al chasco, la burla, las noticias falsas; sin embargo quedaron enigmáticas y enterradas otras acepciones, las apariencias engañosas que también entraña Camelo y que trató en sus cuentos.

---

[9] INÉS ARREDONDO, *op. cit.*, p. 121.

Sus amigas recuerdan que fue reina de belleza en los bailes de Culiacán. Y los retratos juveniles la muestran con cintura pequeña y grandes ojos claros abiertos y sorprendidos, como la protagonista de "Flamingos". La muestran además con blancura impecable, blanca igual al mármol más limpio, símil que usó alguna vez, boca de labios dispuestos al gozo y unas hermosas piernas agazapadas, semejantes a las de Mara en "El amigo". Así la conserva el archivo fotográfico de Huberto Batis. Su última foto publicada hasta la fecha la rescata vistiendo ropa deportiva reposando en silla de ruedas, con lentes en la mano izquierda y bastón en la derecha. Los hospitales psiquiátricos a los que ingresó, la adición a las pastillas que según se dice tomaba a puños, las alucinaciones, los intentos de suicidio, las cinco cirugías de la columna, el corsé de yeso, la invalidez, los dictámenes médicos erróneos, las tendencias maníaco-depresivas la habían devastado. Las enfermedades reales o imaginarias le habían hinchado el vientre. Los dolores emocionales y físicos habían dejado su huella. Se despedía del mundo y al menos por teléfono, cuando no arrastraba la lengua por los calmantes, venció lo que consideraba su manera chocante de pronunciar la *s*, la *ch*, y la *j*, que quizás significaba alguna pedantería. Pedantería de quien no quiere ser complaciente ni fácil sobre todo cuando se trataba de su trabajo hecho sin concesiones.

Cursó la preparatoria en Guadalajara inscrita al Colegio Aquiles Serdán, ocupando con su amiga Vita Podesta una residencia de monjas franciscanas. Después su abuelo la apoyó económicamente para seguir instruyéndose, contra lo acostumbrado entonces en Culiacán. Entre 1947 y 1950 estudió biblioteconomía y estuvo empleada con el político Manuel Germán Parra. Le organizaba papeles y libros. Estudió además en Mascarones clases de filosofía, arte dramático e ingresó a la carrera de letras en la Facultad de Filosofía de la Universidad Nacional Autónoma de México. Trató así a los grandes maestros que por entonces poblaban las aulas. Perteneció al Teatro Estudiantil Autónomo dirigido por Xavier Rojas. Desde los últimos meses de 1951 hasta fines de 1952 dirigió ella misma el Teatro Estudiantil Universitario en su ciudad e impartió clases en la Universidad de Culiacán; pero la Metrópoli ofrecía conciertos, exposiciones de artes plásticas, festivales cinematográficos y quizás le permitía independencia. Quiso obtener la licenciatura en Letras Españolas con una tesis titulada *Sentimientos e ideas políticas y sociales en el teatro mexicano de 1900 a 1950*, asesorada por José Rojas Garcidueñas. Nunca la terminó. Obtuvo la licenciatura con *Acercamiento al pensamiento artístico de Jorge Cuesta*[10] que sacó primero

[10] Que luego publicó sólo como *Acercamiento a Jorge Cuesta*, en la serie *SepSetenta*, Diana, dedicado a sus hijos, el año 1982. Como puede notarse, suprimió las horribles cacofonías.

la Secretaría de Educación Pública y fue publicado luego en sus obras completas[11]. A mi juicio y en contra de lo que opinaba García Ponce es una investigación extraordinaria modelo de lo que deberían ser las tesis. Define al poeta como uno de esos pensadores tan ricos que se necesita estudiarlos por fracciones. Así extiende como hilo conductor un ensayo de Cuesta sobre Díaz Mirón, el mejor de sus ensayos, lo cual de cualquier modo parecería pobre para una tesis que en un principio pretendió ser de maestría; tan pobre como el resumen bibliográfico de treinta y cinco títulos en la que incluye *Poesía y prosa* de Gilberto Owen; sin embargo, mientras desarrollaba sus propósitos descubría un amplio abanico de intereses culturales. Apuntaba la enorme inteligencia y personalidad de ambos artistas (Cuesta y Díaz Mirón). La amplitud de sus propias lecturas filosóficas, sus reflexiones a propósitos de muchas materias. Tocó un sondeo inquietante sobre Mae West en el que otros investigadores de Cuesta no reparan, planteó problemas en torno a la forma y fondo de un poema. Sus interrogantes abarcaron el hecho de ser y estar frente a la naturaleza. Concluyó finalmente que ética y estética marchan juntas o son dos senderos vecinos que se entrecruzan para llegar a traducirse en obras, en conocimiento o sólo en silencio.

El tema resultaba irremediablemente atractivo para ella; pero más cuentista que ensayista, finiquitar su investigación le costó enormes esfuerzos. Entre los Contemporáneos, Jorge Cuesta debió encantarle por la magnitud de sus sonetos, lo hermético y hermosamente sonoro de su "Cántico a un dios mineral": "Capto la seña de una mano y veo que hay una libertad en mi deseo; ni dura ni reposa; las nubes de su objeto el tiempo altera como el agua la espuma prisionera de la masa ondulosa". Debió fascinarla al tratar de entender una mente tan estricta y un espíritu tan alto. Y por su atormentada vida en la que tuvieron parte el incesto, la emasculación, el suicidio. Cuesta, el más triste de los alquimistas, como le gustaba llamarse, descubrió una fórmula para suspender el proceso normal de la fruta y facilitar su exportación. El éxito de sus experimentos lo estimuló a inyectarse fórmulas parecidas. Fausto moderno, quería detener su pleito biológico desafiando la muerte. Y obsesionado por prolongar la vida paradójicamente se la quitó al perder lo que más amaba, la cordura. Según el ensayo de Inés, Díaz Mirón conseguía la belleza poniendo a su servicio su ser aunque los resultados nunca fueran previsibles. Se dejaba llevar por todos los impulsos y todas las formas y procuraba el desorden de los sentidos. Cuesta no era perseguidor de la belleza. Consideraba la poesía como un medio para llegar al conocimiento cercano al que consiguieron Baudelaire, ya mencionado, y Edgar Allan Poe. Inés

---

[11] INÉS ARREDONDO, *Obras completas*, 4ª ed., Siglo XXI, México, 2002, 358 pp.

estudió también a Owen, oriundo de Sinaloa. Descubrió, dijo, que el escritor nace pero también se hace:

> Los primeros poemas de Gilberto Owen son los de un preparatoriano bien formado (estudió en el Instituto Toluca, de gran renombre en aquellos tiempos) con su latín bien sabido, pero sin nada más que algunas combinaciones métricas interesantes. Si se hubiera quedado en eso, no habría pasado a la historia, en la preparatoria se encuentra con Cuesta y Villaurrutia, se dedica a leer como loco en compañía de los que después conoceríamos como Contemporáneos, y su cercanía y aportación al grupo, que es una escuela en el sentido griego, lo transforman en un extraordinario poeta[12].

Durante los primeros meses de 1953 Inés casó por la iglesia y en Culiacán con Tomás Segovia, un año mayor que ella. Procrearon cuatro hijos de los cuales vivieron tres, Inés, Ana y Francisco. Y el matrimonio, con intervalos y desajustes, lejanías y reconciliaciones, duró hasta 1965. En una entrevista contestó a la pregunta de por qué varias escritoras mexicanas se emparejan con literatos: "Cuando encuentras a un hombre que te escucha y te aprecia, te casas con él ¿no?". Y más adelante: "En mi caso el matrimonio fue un desastre, pero la comunicación era perfecta"[13].

Maestra en escuelas preparatorias, desempeñó también varios cargos en la Biblioteca Nacional, y en 1961-1962 recibió la beca del Centro Mexicano de Escritores cuando disfrutaban la misma distinción Miguel Sabido, Carlos Monsiváis y Vicente Leñero; pero declaró que la había solicitado por dinero y que resultó un año perdido. Nunca fue capaz de escribir un cuento al mes y sólo consiguió algunos abortos. Sus cuentos apoyados en la originalidad, esperando el detonante y el camino, por supuesto que no llegaban a ella tan fácilmente y no encontraban tampoco el último punto hasta dejarla satisfecha; sin embargo, según lo revelaron investigaciones posteriores, este período le valió al menos el notable "En la sombra". Quiso destruirlo por considerarlo inservible. García Ponce lo impidió y por ello está dedicado a él[14]. Después obtuvo, junto con Segovia, la beca otorgada por la Farfield Foundation. Gracias a lo cual viajaron hacia Nueva York y dictaron conferencias en la Universidad de Indiana. Entre 1964 y 1965 vivieron en Uruguay. Pretendían solucionar sus problemas personales provocados principalmente por las infidelidades de Segovia. Cosa que jamás

---

[12] INÉS ARREDONDO, "La cocina del escritor", p. 1.

[13] ERNA PFEIFFER, *EntreVistas desde bastidores diez escritoras mexicanas*, Vervuet Verlag, Frankfurt/M.., 1992, p. 13.

[14] Véase, CLAUDIA ALBARRÁN, *op. cit.*, p.193.

ocultó, las expuso en declaraciones periodísticas y en sus confidencias personales. Sin embargo, habló de nexos inteligentes que los unían:

> ...y además de otras lecturas si había un párrafo muy importante, en una obra que estaba leyendo uno, hacía que el otro lo leyera o le leía, las partes medulares y todo eso. Entonces me creó una disciplina y un problema, porque aprendimos a tener casi un lenguaje cifrado. Cuando uno quería decir "inspiración", ya sabía de qué se trataba, o cualquier cosa, estuvimos trece años casados, trece años hablando, y si Tomás no hubiera sido tan mujeriego, yo hubiera sido inmensamente feliz[15].

Estas deslealtades nutrieron dolorosamente sus textos. Por ejemplo "Estar vivo" y "En la sombra", salvado del cesto, hecho con dos bloques complementarios. Empieza refiriéndose a las horas alargadas hasta la exacerbación. El marido no duerme en casa. Mientras espera, la esposa siente la fealdad de las desdeñadas, la punzadura de los celos. Quiere conocerse en miradas ajenas, necesita reconstruir su confianza. Aguarda al infiel que por fin aparece encarnando la imagen misma del cinismo, absorto en el centro imantado de su felicidad. No tarda mucho y se va otra vez. Ella toma un derrotero incierto, agobiada por no ser esa, la necesaria, la insustituible. Expulsada del edén en una especie de vigilia. Llega hasta un parque cercano. Contempla a tres pepenadores modelo de la condición humana más degradada. La miran, los mira, se mira en los ojos que habrán de reflejarla...

Lo pulió cuando hubo asimilado el sufrimiento y pudo trabajarlo. El mismo punto de partida debió tener "Año Nuevo" de apenas diez líneas eléctricas que sólo sacan a flote el pico más alto del iceberg. No precisan las causas de una aflicción extrema ni de la soledad absoluta ni de por qué la protagonista está en el metro de París a las doce una noche de San Silvestre. Hablan de un desconocido que la observa con ternura y con ese gesto piadoso le seca las lágrimas aunque se baje del vagón en la próxima parada[16]. Para Inés, como para otros poetas, la mirada aunque se pierda en el espacio es nuestro pedazo de eternidad. Sus personajes se miran con amor y deseo, con desesperación, repugnancia, simpatía, desprecio y reproche porque los ojos revelan sentimientos recónditos.

La crisis matrimonial más fuerte coincidió con los ofrecimientos de trabajo hechos por un representante de la Asociación Latinoamericana de Libre Comercio. Ensayaron la estancia en el Cono Sur evitando separaciones definitivas. Viajaron a Montevideo pero no lograron mantenerse unidos: "Dizque nos fuimos a Uruguay para que no hubiera referencias... Los escritores son muy cotizados sobre todo

---

[15] PFEIFFER, *op. cit.*, p. 13.

[16] Cuento dedicado a Vita, su más íntima amiga de infancia y juventud.

por las jovencitas. En el caso de Tomás era doble porque era muy bien parecido, y era triple porque padece de verborrea"[17]. En esa estancia de casi año y medio, a pesar de hondas depresiones que la orillaban a la inactividad, pudo terminar "La extranjera" y "Canción de cuna".

Como los demás componentes de su generación, Segovia, De la Colina, Huberto Batis, García Ponce, Juan Vicente Melo y Salvador Elizondo, estuvo cerca de la *Revista Mexicana de Literatura* hasta 1965, en que dejó de salir por varios motivos. Tenían un nivel muy alto de exigencias para aceptar colaboraciones que fueran cosmopolitas oponiéndose a tendencias anteriores a las suyas, alcanzaron otros logros que les permitieron acceso a diversas editoriales, se enfrentaron a problemas económicos conforme avanzaban y contraían matrimonios, y se había cumplido un ciclo. Inés no formó parte del consejo de redacción; sin embargo opinaba sobre lo que publicarían, corregía pruebas, iba a las reuniones. Sacó allí "La Sunamita", "Canción de cuna" y participó en la sección llamada "Actitudes" con algunas reseñas sobre los libros del momento y sugerencias sobre asuntos intelectuales. Segovia se encargaba de llevar sus cuentos a la *Revista de la Universidad de México*, *Siempre!*, *Revista de Bellas Artes*, *Cuadernos del Atlántico*, *Diálogos.* Colaboró aparte en diversos suplementos de los periódicos *Ovaciones*, *El Día*, *Unomásuno*, *El Nacional*, *El Heraldo Cultural* y varios más. Fue investigadora del Centro de Estudios Literarios de la Universidad Nacional de México, con un nombramiento que le extendió Rubén Bonifaz Nuño. Intentó sin éxito una especie de biografía-ensayo-novela sobre Owen de la cual se dice existen capítulos enteros inéditos. Junto con García Ponce ganó el segundo premio de cine experimental con la versión filmada de su propio cuento, "La Sunamita", dirigida por Héctor Mendoza. A pesar de ello dijo: "...no es que ganara o perdiera, es que era otra lectura de como yo pensaba mis imágenes..."[18]. Pero colaboró de nuevo con García Ponce en otro guión, de "Mariana", esta vez bajo las órdenes de Juan Guerrero el año 1967. Y ella misma se volvió muy crítica al respecto, la consideró tan mala película que no valía la pena ni mostrarla. "Mariana" se desarrolla a grandes tramos para abordar el desenlace de una pasión que halla oposiciones paternas y llega al crimen por la psicología complicada de una muchacha nacida exclusivamente para el amor y la experiencia sexual.

Trabajó en Radio Universidad, en el Comité Organizador de la XIX Olimpiada, escribió programas televisivos, hizo traducciones al español y fue conferencista. En 1972 casó con el médico Carlos Ruiz Sánchez siete años más joven, quien

---

[17] PFEIFFER, *op. cit.*, pp. 13 y 15.
[18] *Ibid.*, p. 21.

la cuidó y mecanografió sus últimas historias. Ella volvía un rito valerse de la pluma y el papel, expresar sus ideas trazando manuscritos. Aparte, sus afecciones de la columna le impidieron abandonar su casa durante los ocho años de su larga enfermedad mortal. Agobiada por padecimientos físicos y morales, escribía apoyándose en una tabla: "porque no puedo estar mucho sentada, tengo que estar recostada, entonces la tablita la tengo que estar deteniendo con una mano mientras escribo con la otra. Así es que hay mucha dificultad para escribir y mucha dificultad para entender la letra"[19], que había dejado de ser la suya y que su segundo marido entendía a las mil maravillas, lo mismo que su hija Ana. Hay también referencias a una amiga que le transcribía una y otra vez sus textos[20].

Como caso excepcional precisaba el momento en que niña aún tomando nieve bajo un flamboyán oyó a su padre recitar parte del *Romancero del Cid.* Fue su primer contacto con la literatura porque los versos sonoros le revelaron a Ruy Díaz cabalgando, la barba intonsa, héroe absoluto tocado por un bonete colorado sobre el casco de su armadura. Descubrió algo escondido, el símbolo de una magnífica soberbia capaz de mostrar su cresta de intimidad sin comprometerse a mostrarlo todo. El gorro de dormir traducía una nostalgia desgarrada, su amor por doña Ximena, su deseo de encontrarse en su castillo y en los brazos de su mujer. Descubrió entonces los mensajes cifrados y sin saberlo había hallado también su ruta personal.

Comenzó a escribir desde la adolescencia un diario, poemas, y obra de ficción bastante tarde, hacia los veintisiete. La reunió en libro hacia los treinta y siete. Sus compañeros de grupo ya tenían un recorrido abierto, Segovia contaba en su bibliografía varios poemarios, Juan Vicente Melo había dado a la imprenta *La noche alucinada*, *Los muros enemigos* y trabajaba la que ella consideraría la mejor novela mexicana, *La obediencia nocturna*; De la Colina había publicado *Ven caballo gris y otras narraciones* y García Ponce, *La noche*, *Imagen primera, Figura de paja.* Sin embargo, y a pesar de los esfuerzos que implicaba para ella cada cuento y lo mucho que tardaba en concluirlos, aseguraba que su oficio había sido un antídoto contra la desventura y la congoja. Y precisaba un brote literario que podríamos considerar una especie de compensación milagrosa, una catarsis. Apuntó:

> ...mi segundo hijo había muerto, pequeñito, y por más que esto entristeciera a todos, mi dolor era mío únicamente. Sólo yo sentía mis entrañas vacías, únicamente a mí me chorreaba la leche de los pechos repletos de ella. Mi estado psicológico no era normal; entre el mundo y yo había como un cristal que apenas me permitía hacer

---

[19] *Ibid.*, p. 20.

[20] INÉS ARREDONDO, *op. cit.*, p. 1.

> las cosas más rutinarias y atender como de muy lejos a mi pequeña hija Inés. Era algo más grave que el dolor y el estupor del primer momento. Yo estaba francamente mal. Para abstraerme, que no para distraerme, me puse a traducir, con mucha dificultad, creo que un cuento de Flaubert, y de pronto me encontré a mí misma escribiendo otra cosa que no tenía que ver con la traducción. Antes de que me diera cuenta de ello, habían pasado, posiblemente, horas. Se trataba de una historia de adolescentes que no sabía cómo terminaría, creí en el primer momento, pero inmediatamente después, me di cuenta de que estaba escrito para el final. No puedo recordar el tiempo que me llevó terminar de hacerlo, sólo sé que en un día lo terminé y se lo di a leer a Tomás Segovia, que era entonces mi esposo. A él le gustó y lo llevó a la mesa de redacción de la *Revista de la Universidad*. Allí se publicó; el cuento se llama "El membrillo" y no tiene absolutamente nada que ver ni con la circunstancia ni con el estado de ánimo en que me encontraba cuando surgió en mí. A mi modo de ver, el dios de los posesos se apiadó por esta vez y buscó una salida para mi neurosis[21].

La explicación concuerda con ideas muy difundidas entre otras escritoras que han entendido su tarea como llamado, un trance que produce cosas dignas de leerse. También es cierto que remedia la tristeza volcar la memoria hacia épocas felices aunque encierren desencanto. Inés publicó pronto "La señal", que bien sabemos tituló su primer libro. Apareció también en la *Revista Mexicana de Literatura*[22]. Lo tuvo siempre por mal comprendido y era dentro de sus gustos personales uno de sus cuentos favoritos. Ejemplificaba su idea de la creación, algo trascendente y entrañable, meramente artístico, suspendido de manera invisible en torno a las cosas que dan sentido a la existencia y concretan la síntesis de un relato hecho a ciencia y paciencia. Resumió el argumento en estas palabras:

> Un ateo entra a una iglesia sólo para rehuir el sol aniquilante de la calle, tiene envidia del que se sienta habitualmente en el lugar que él ahora ocupa, con la fe indispensable para vivir. Está solo en la iglesia cuando un hombre desconocido, que a él le parece un obrero, le pide que le permita besarle los pies hasta quitarle los calcetines sudorosos para hacerlo. No hay nada que lo obligue a ello, pero cumple con el deseo de su prójimo. La vergüenza que el personaje siente es enorme. Su desconcierto llega casi a la desesperación. Otro hombre le ha besado los pies, con unción, sin vacilar. ¿Qué quiere decir esto? La pregunta queda en el aire para el protagonista, únicamente sabe que ha recibido la señal. ¿De redención? ¿Humillante humanidad? Lo único cierto es que tiene pies con estigma, pero no atina a interpretar lo que eso quiere decir. Lo humano y lo divino y aún lo demoniaco no son fácilmente discernibles[23].

---

[21] *Ibid*., p. 2.
[22] Núm. 1, enero-marzo de 1959, pp. 3-5.
[23] INÉS ARREDONDO, *op. cit*., p. 2.

Su aspiración fue transcribir lo imaginado palabra por palabra, sin que faltara ni sobrara una, como si se aplicara a capturar lo que estaban dictándole al oído. Estas reflexiones y los dos textos iniciales establecen un punto de partida para entenderla. Había nacido madura como escritora, con sus propósitos, sus paisajes y sus obsesiones. Desde el principio sabía lo que traía entre manos cuando enfrentaba el complicado proceso de un cuento. Tres veces, confesó, quiso escribir novela sin conseguirlo. No le resultaba fácil cambiar ritmo y abundar en las cosas. Explicaba su apego a la abreviación descubriendo que al terminar su divorcio trabajó dando clases acá o entregando articulitos allá y que le quedaba poco tiempo para su literatura. Parece una disculpa sin sentido que pudo remediar durante los ocho años recluida en un departamento. Sin duda su talento se afirmaba en las narraciones breves que según Borges fincan un mundo en cinco cuartillas sin recurrir a las quinientas del novelista.

La segunda lectura de "La señal" resulta mucho más compleja y difícil que la explicación con la que su autora intentó aclararnos un segundo sentido, en el que como ella misma afirmaba, entran al quite lo humano, lo divino y lo demoníaco. Dice más de lo que escribe, se remonta incluso a la Última Cena, a un mensaje de Cristo a sus discípulos; por otra parte logra una mezcla emparentada con sus otras narraciones.

"El membrillo", publicado con ilustraciones de Pedro Coronel, tan redondo como la fruta que le dio título, halló remate paradójicamente abierto con el cual cobra sentido la trama. Está hecho principalmente a base de diálogos y se solaza descubriendo el despertar del enamoramiento todavía algo infantil, nimbado de pureza. Y como suele suceder, hay un triángulo, una amiga más experimentada le coquetea al novio que sin expresarlo se siente atraído hacia relaciones más estimulantes simbolizadas por el sabor agridulce de lo prohibido. Parece explicarnos que no existe el amor con A mayúscula sino un sentimiento imperfecto que acaba por conformarnos. Ambos textos, insisto, de ninguna manera revelan la impericia o titubeos de las óperas primas. Están armados con lenguaje fluido y las palabras justas, que Flaubert tanto buscaba y fueron uno de sus legados, para llevarnos a las zonas inconscientes de una manifestación presentida oscuramente por los protagonistas.

No tuvo modelos entre los escritores mexicanos. Admiraba *El apando* de José Revueltas y entre el aire bajo tierra de Rulfo y el mundo con sonido cristalino de Juan José Arreola prefería el segundo por su hilado sugestivo y preciso. Segura de que el quehacer cultural es un desafío contra los demás, ensalzaba a Simone Weil. Era lectora apasionada de la literatura italiana y alemana. Calificaba *José y sus hermanos* de Thomas Mann como la obra más bella hecha sin mensaje ni tendencia, salvo la de rescatar una belleza inmarcesible; pero, cuentista de raza,

buscaba la frase necesaria y la rapidez de la acción. La novela de gran aliento se le negaba porque implica diferentes problemas técnicos, una narración más lenta ampliando situaciones en vez de elegir lo estrictamente esencial e intencionado. La novela, inventada para resolver preguntas, expande, acepta órdenes, vericuetos, alarga el tiempo donde acontecen los sucesos, recurre con harta frecuencia a oraciones que crecen como ríos desbocados arrastrando árboles y edificios. El cuento poda, suprime, extrae momentos en los que enfoca su cámara, se apoya en la sugerencia y la elipsis; sin embargo, junto con "Las mariposas nocturnas", dos o tres de sus últimas historias son bastante largas y confirman su perspicacia y su gran dominio del género. Por ejemplo "Sombra entre sombras" donde relata la vida entera de una muchacha atrapada por la sexualidad que descubre nuevas maneras de atormentar su cuerpo. Disfruta atormentándolo con todas las experiencias sensoriales; sin embargo, se vuelve un alma complicada por haber emprendido el rescate del espíritu para encontrar una verdad superior a los sentidos en el fondo tan amados. Inés, sabedora de las técnicas, escogió una estructura circular como si quisiera decirnos que es inevitable quedar crucificado en luchas inútiles.

Compartía con otros componentes de su grupo varias características. Entre otras un afán de revelar las corrientes de la psique, la destreza necesaria para omitir datos con fines estéticos y disfrazar lo regional con propósitos universales. Así, no precisa la fecha exacta en que comienza esta historia aunque por atuendos, costumbres y diferentes pistas lo deducimos; tampoco precisa dónde ocurre. Podría ser cualquier pueblo de México, presumiblemente en Sinaloa, cerca de Eldorado, ese territorio tan suyo. Su último cuento fue "Los espejos"; pero "Sombra entre sombras" lo escribió al principio de sus dolencias, en el lecho que le acomodaba para trabajar, quizás llena de sedantes y apoyándose como Frida Khalo en su famosa tablilla. Retomó allí señales de dos narraciones anteriores: "La Sunamita" y "Las mariposa nocturnas". La primera describe a una joven casada *in articulo mortis* con un viejo que resucita gracias a su lujuria; la segunda, un nexo *vouyerista* entre una muchacha pobre y el hacendado, quien la refina y, como Pigmalión, sin jamás haberla poseído, la pasea por el mundo. Las viejas obsesiones se suman. En "Sombra entre sombras" aparecen contándonos la evolución de una quinceañera gracias a un rico vicioso que la moldea y pervierte. Ella no es una persona sino un manso y hermoso objeto sometido a la voluntad de otros y, puesta en el camino, pasa a los brazos de un hombre más joven, al triángulo amoroso y a todas las perversiones que aviven un fuego prendido demasiado tiempo. Un gran salto nos descubre las ruinas de una anciana desdentada que a los setenta y dos años sólo puede chupar, no disimula su edad

pero sigue participando en bacanales sadomasoquistas y lo seguirá haciendo hasta su último aliento.

Las sorpresas imprevisibles se vuelven una constante. Lo mismo le sucede al abogado de "La casa de los espejos", entristecido por su niñez. Cuento escrito con cambios temporales que llevan a entender el comportamiento del actor principal, la crueldad de un padre desatendido del hogar, la insensata madre perdida en la desesperación hasta la idiotez exponen varias vueltas de tuerca y entre otras cosas hablan de una venganza únicamente experimentada por el vengador al efectuarse un encuentro con el padre convertido en hilacho pidiendo perdón al borde de la muerte. Se entrecruzan sentimientos de infelicidad donde están inmersos todos los protagonistas, perdidos cada quien en su propia desgracia. Algo similar ocurre al veinteañero Manuel de "Olga", uno de los héroes más enigmáticos de Arredondo que, como otros, se dejan prostituir por la pasión contrariada que entontece la razón. Arredondo se valió de una prosa morosa y estableció nexos con García Ponce al explayarse en una sensualidad desarrollada desde la infancia, propiciada por el entorno tropical y el paisaje exuberante de Eldorado identificado sin dificultades. Hay, claro, triángulos y sacrificios, como si el erotismo exigiera víctimas y victimarios. Y hay una indiscutible pericia al jugar con los planos temporales, las elipsis, el final que de tan sorpresivo casi resulta inexplicable. ¿Se trata como en el caso de "La Sunamita" de castigos impuestos por una culpa moral? Difícil saberlo. Los ejemplos podrían multiplicarse; pero la escritora disimulaba sus mensajes para velar con sutileza sus intenciones. No explica, cuenta como una Sherezada e impone enigmas. Y su inclinación por las historias hacía que leyera el *Antiguo Testamento* cargado de asesinatos, uniones y venganzas. Sus pasajes le inspiraron precisamente "La Sunamita" donde hay ese mismo fuego pasional, ese mismo patético lamento humano, esa voluntad de dar la vuelta a la Biblia. Y hasta el fin de sus días gozaba las intrigas y revanchas entre Saúl, Salomón, Absalón y David. Se comenta que había leído el gran libro desde la infancia y esa lectura queda incluso en los nombres adoptados por personajes de "Las mariposas nocturnas".

En *La señal*, 1965, reunió catorce textos dedicados a su abuelo Francisco Arredondo. Abunda lo autobiográfico. Y uno se pregunta hasta qué punto precisamente las pésimas relaciones con su madre y la enfermedad le sirvieron para escribir "Canción de cuna", asunto socorrido entre mujeres escritoras, preocupadas por los lazos filiales, lazos tan fuertes que unen a madres e hijas, el cordón umbilical que no acaba de romperse a pesar de filosas tijeras, las explicaciones no pedidas y encubiertas, el eterno retorno a la semilla germinal representando el ciclo de la vida. Lo que se ha callado lustros y se descubre

tardíamente. La cadena entre maestras y discípulas cuyos eslabones se deterioran por falta de entendimiento en la edad adulta:

> Me abracé a ella y sollocé convulsivamente. Me pegaba más a mi madre, a su amor, cuanta mayor conciencia tenía de que entre nosotras ya no había comunicación posible, que el hilo de la continuidad se había roto, que ya había aceptado traicionarla y decidido no hablarle nunca más de la verdad de mi vida. Empecé el aprendizaje del silencio...[24].

Antes de aparecer en volumen, "La Sunamita" fue antologado con buen olfato por Emmanuel Carballo en *El cuento mexicano del siglo XX*[25]. Lo tomó del *Anuario del cuento mexicano del INBA, 1961*[26]. Quizá a partir de allí se convirtió durante largo tiempo en lo más leído de su autora. Además del guión cinematográfico inspiró una ópera[27], y fue elegido por Inés para su disco en la colección "Voz viva de México". Y siempre conservó cerca un grabado que le habían traído de Francia interpretando la temática de la joven casada con el viejo violentándose a sí misma al volverse lo sexual un acto manchado por oscuridades inconfesables. Desde entonces esa temática aparece en otros cuentos con matices que incluyen el homosexualismo y la traición a uno mismo. Después de ese contacto repugnante con el viejo tío que en el lecho de muerte, ayudado por el cura valiéndose de chantajes y excusas legales, obliga a que su sobrina política se case con él para cumplirle su última voluntad, Inés abrió una veta que explotaría con frecuencia, la voluptuosidad enfermiza y sus incontables facetas. *La señal* consiguió un éxito grande, los elogios surgieron y sería larga la lista de quienes se ocuparon de reseñar[28] sus catorce narraciones.

Ahí publicó "El árbol"[29] con preámbulo omnisciente donde la mirada de dos enamorados, padres del niño Román, gozan de su dicha cuando plantan un árbol que conmemore el nacimiento. Luego viene un corte rápido hacia donde estuvo el féretro a resultas de un accidente nada esclarecido; luego, el dolor de la viuda que sólo conserva la vida por su hijo. La trama bastante común, una muerte inútil

---

[24] En "Atrapada", *Obras completas*, p. 171.

[25] *El cuento mexicano del siglo XX*, pról. y sel. de Emmanuel Carballo, Empresas Editoriales, México, 1964, pp. 775-785.

[26] *Anuario del cuento mexicano, 1961*, Instituto Nacional de Bellas Artes, Departamento de Literatura, México, 1962, pp. 11-19.

[27] El guión lo hizo primero Guillermo Sheridan pero no fue aceptado. Quedó a cargo de Marcela Rodríguez y Carlos Pereda.

[28] Huberto Batis, Juan García Ponce, Emmanuel Carballo, Miguel Sabido, Ramón Xirau, Angelina Muñiz. María Elvira Bermúdez, entre otros.

[29] Hay otros cuentos escritos por mujeres con el mismo título, uno de la chilena María Luisa Bombal; otro de Elena Garro.

e inesperada como tantas otras, es menos importante que la manera de tratarla. Y lo mismo sucede con "La extranjera" que llegó a Eldorado en la infancia y se fue dejando apenas vagos recuerdos.

Influida por Anton Chejov, Cesare Pavese, Katherine Anne Porter y Katherine Mansfield, a quien rindió homenajes, demuestra que escribió con los ojos puestos en las alturas. En "Lo que no se comprende", cuento autobiográfico con un escenario que recuerda el granero de su abuelo, la protagonista es una niña parecida a las que Mansfield pintó, como si Arredondo manifestara que la neocelandesa le había dejado varias lecciones, la manera de tensar acciones, repetir algunos términos con fines estéticos, jugar con luces, captar la apabullante actividad de las criaturas y destreza para guardarse el misterio que esclarece la existencia de un bulto gelatinoso, el hermano enfermo encarcelado en un cuarto vacío. Los artistas tienen una forma callada de asimilar legados y nunca se fijan en un colega precedente si no perciben maneras para actualizarlo y hacerlo suyo.

Recordaba experiencias peculiares, confidencias familiares o anécdotas que le daban puntos de partida y la obsesionaban hasta encontrar desenlaces, sin tomar ninguna posición política, reaccionaria o racista. Inventaba atmósferas, modificadas según las conveniencias y el tenor del asunto, iluminadas por los chispazos de su memoria u oscurecidas por sombras claustrofóbicas. Los deseos disimulados, los destinos ocultos desembocan pues en la locura, lo patológico, la tragedia, como lo han señalado varios críticos; pero enfocaba cada relato bajo ángulos absolutamente distintos esperando hallar personajes concretos y reacciones concretas. Por eso cambiaba, dentro de la mejor tradición cuentística, la perspectiva. Recurrió al narrador omnisciente de "Estío" donde trata el incesto, tema prohibido para las mujeres de su generación, con una finura planteada a base de medias palabras que los lectores acaban por interpretar. Los diálogos dejan de ser convencionales y los pensamientos afloran apenas con informaciones subliminales. Tres personajes, la madre, el hijo, un amigo del hijo, toman baños de sol, se entretienen en la calma del verano que al parecer transcurre tranquilamente a la orilla del mar y entre dunas cuya arena sirve para recostarse plácidamente o esconderse tras ellas. La verdadera acción ocurre en la mente de los protagonistas, en las intenciones prohibidas, en lo que transgrede lo natural. Una descripción de la madre desnuda revela sus apetencias reprimidas durante su prolongada viudez. Y su sensualidad aflora más tarde cuando acalorada se sienta en la escalinata que da a la huerta para comer con voracidad tres mangos maduros dejando correr el jugo por su garganta. Intervienen imágenes plásticas, auditivas, olfativas, el relumbre del sol que cae pesado desde lo alto, un macizo de palmeras, la playa con sus olas cansadas.

Inés cerraba en pocas líneas la lente para seguir a un personaje, desmenuzaba las complicaciones de su espíritu y sus nexos con un espacio que en lugar de ensancharse se agostaba. "Flamingos" trata devaneos entre una secretaria divorciada con hijos y su jefe casado que inventa juntas de accionistas para cumplir una cita. Van al Mauna-Loa, restorán muy famoso en los años sesenta, beben martinis; pero nada los une, ni gustos estéticos ni posición social ni proyectos comunes. Tienen mucho camino andado y el episodio termina como había empezado, en escarceos, sin vencedores ni vencidos. Los dos contendientes retomarán el curso de sus vidas. Serán dos paralelas que jamás habrán de juntarse.

Aprendió pronto que se puede encontrar ridículo un aspecto de alguien a quien se respete, por ejemplo el bonete colorado del Cid, y que ello no empobrece el afecto; enriquece el amor y la consideración porque agranda la simpatía. Con ello relacionó la causticidad, cualidad de los seres inteligentes mientras permanezcan sobre la tierra. Después de aceptar todo esto empezaba una cuidadosa tarea artesanal apegándose, según asentaba, a su propia retórica, a su honradez y moralidad para comprometerse con cada narración. Muchos de sus personajes masculinos son jóvenes un poco ambiguos o indecisos sobre sus preferencias cuyas miradas, de acuerdo al estilo acostumbrado, expresan más que sus palabras. Por su parte, las mujeres se ahogan en contradicciones. Unos y otros saben que en cada hombre palpita intermitentemente una parte sagrada, un rayo de la luz divina creadora del universo; pero también saben que en el fondo de cada uno hay otra refulgencia intentando destruirlos. Entre la totalidad de sucesos que vivimos, Inés escogió una temática clandestina con la que interpretaba y le daba sentido a la existencia, abocada siempre a la pesquisa del sentido escondido y de la verdad descubierta. Entendía también que las verdades absolutas no existen y, como sus escritores amados, adecuaba el fondo y la forma. Ordenar todo esto exige una disciplina interna que a juzgar por las enfermedades que tuvo uno se pregunta de dónde la sacaba.

Por su segundo libro *Río subterráneo* recibió el Premio Villaurrutia. Reunió doce ficciones, a Carlos y para Carlos, y manifiesta la lista de sus afectos pues cada cuento está dedicado como si dejara una herencia. "Los inocentes" y "Las muertes" han llamado poco la atención de sus estudiosos; "En Londres" recoge sucesos antiguos sobre un revolucionario mexicano. "Orfandad" interpreta un sueño, entra a las zonas más densas del inconsciente y se autodescribe como una mutilada a la que sus parientes no entienden. Esta metáfora se relaciona con sus confesiones:

> El trabajo de un escritor de ficción no es considerado como tal por todo el mundo. Comenzando por la propia familia: es un "gustito", una "facilidad" que se tiene para contar historias que aparentemente no cambian en nada, que aparentemente también

en el fondo no tienen más importancia que la de ver el apellido tribal en letras de molde o puesto en un texto en otro idioma[30].

Lo primero que se nota en "Río subterráneo" es su notable factura. Desarrolla la historia de una familia heredera de la insania. Los parientes permanecen en una casa descrita minuciosamente[31]. La parte alta tiene cuatro cuartos con artesonados en los techos y sin muebles en el piso. Los ocuparán por turno cada hermano caído en las trampas de la locura. Atrás existe una escalinata que presagia el futuro. En forma perfecta baja hasta el río. Cuando las aguas se salgan de madre arrasarán con todo como lo hicieron antes los soldados de la Revolución. La prosa se desliza igual que esa corriente. El ritmo es lento y el cuidado del estilo extremo. El planteamiento tarda en despegar, como si a esas alturas Inés hubiera olvidado las leyes ortodoxas en pos de lo que acomodaba a su exposición, solazándose en la belleza de la prosa y el horror de lo contado. ¿Se trata de una carta que la tía dirige al sobrino? ¿De un largo aviso admonitorio para salvar la parte sana de la progenie advirtiéndole a un interlocutor ausente que no vaya al país de los ríos donde la demencia se confunde con las turbulencias tragadas por el mar? Nosotros tenemos la palabra para completarlo.

"Atrapada" emprende la tarea de acercarnos a una muchacha hija de un torero y por tanto ajena a la cultura, casada con un hombre que otra vez la convierte en su discípula y la apasiona al introducirla en un ambiente refinado donde los amigos se intercambian en contactos sexuales poco importantes. Como otras veces emerge el engaño, la sensación de ser despreciada por torpe y un desencanto del que ni siquiera otro enamorado puede salvarla. Su sino será esperar y sufrir al enemigo amado. En este segundo volumen lo autobiográfico resulta más difícil de esclarecer y sin embargo nos tropezamos con un texto lleno de experiencias dolorosas, el desaliento de no ser consultada por el marido antes de tomar decisiones importantes, la extensa referencia a un aborto que sobrevino con un dolor agudo estrujando las entrañas, la convalecencia larga, el tormento de los celos, una evasión infructuosa hacia otro amor que produce placer y tranquilidad pero no rompe las ataduras impuestas como un destino delictivo que nadie más entiende.

Por el último libro, *Los espejos* –que detestaba pero que le sirvieron a menudo porque cubren más de lo que muestran–, volumen de ocho cuentos, algunos ubicados en distintas partes del planeta, ganó una vez más lugar de honor entre las mejores y los mejores cuentistas mexicanos. El relato que da título al libro

---

[30] INÉS ARREDONDO, *op. cit.*, p. 2.

[31] Como lo hace Julio Cortázar en "Casa tomada". Algunas ediciones de este texto incluyen incluso un plano de la construcción.

está dedicado a la memoria de Isabel Ibarra de Arredondo, su abuela muy amada convertida en protagonista narradora a quien respeta el nombre. Hecho principalmente a base de diálogos, hubiera podido ser una novela lineal. Reconstruye historias familiares que abarcan al menos tres generaciones. Aclara algo conocido. Sus abuelos tan amados eran en realidad sus tíos. No tuvieron hijos y adoptaron a su madre quien los aceptó como sus padres biológicos. Esto no aparece de manera explícita en el texto. El dato sólo sirve para notar cómo Inés partía de la perturbadora realidad para trasmutarla en materia literaria. El escenario vuelve a Eldorado donde había quedado su verdadera mirada, la evocación literaria.

BIBLIOGRAFÍA

LIBROS

–*La señal*, 1ª ed., Era, México, 1965; 2ª ed. UNAM, México, 1980 (*Textos de Humanidades*, 15).

–"Autobiografía", *Narradores ante el público*, vol. 1, Joaquín Mortiz, México, 1966, pp. 121-126; y bajo el título "La verdad y el presentimiento de la verdad", en Inés Arredondo, *Obras completas*, Siglo XXI-DIFOCUR, México, 1988 (*Colección Once Ríos*).

–*Acercamiento al pensamiento artístico de Jorge Cuesta*, SEP-Diana, México, 1982 (*Colección Sepsetentas*, 317).

–*Río Subterráneo*, 1ª ed., Joaquín Mortiz, México, 1979 (*Serie el Volador*); 2ª ed., Joaquín Mortiz-SEP, México, 1986.

–*Opus 123*, Oasis, México, 1983 (*Colección Los Libros del Tapir*, 23).

–*Historia de una verdadera princesa*. (Con ilustraciones de Enrique Rosquillas), SEP, México, 1988.

–*Los espejos*, Joaquín Mortiz, México, 1988 (*Serie el Volador*).

–*Obras completas*, Siglo XXI-DIFOCUR, México, 1988 (*Colección Los Once Ríos*).

–*Mariana*, UNAM, México, s/f (*Material de Lectura*, *Serie El Cuento*, 2).

–*La Sunamita y otros cuentos*, SEP-CONASUPO, México, s/f (*Cuadernos Mexicanos*, 98).

–*Inés Arredondo para jóvenes*, pról. de Ignacio Trejo Fuentes, CONACULTA, México, 1990.

–*Undergraund River and Other Stories*, pról. de Elena Poniatowska, trad. de Cynthia Steelle, University Press of Nebraska, Nebraska, 1996.

CUENTOS

–"El membrillo" (con ilustraciones de Pedro Coronel), *Universidad de México*, julio, 1957, pp. 6-8.

–"La señal", *Revista Mexicana de Literatura*, enero-marzo, 1959, pp. 3-5.

–"La casa de los espejos", *Revista Mexicana de Literatura*, junio-septiembre, 1960, pp. 17-26.

–"La Sunamita", *Revista Mexicana de Literatura*, septiembre-diciembre, 1961, pp. 14-24.

–"La Sunamita", *Anuario del cuento mexicano 1961*, INBA, México, 1962, pp. 11-19.
–"Estar vivo", *Revista Universidad de México*, junio, 1961, pp. 13-15.
–"Estío", *Anuario del Cuento Mexicano*, INBA, México, 1963, pp. 22-29.
–"Canción de cuna", *Revista Mexicana de Literatura*, septiembre-octubre, 1964, pp. 17-28.
–"La Sunamita", *El cuento mexicano del siglo XX*, pról. y sel. de Emmanuel Carballo, Empresas Editoriales, México, octubre de 1964, pp. 775-785.
–"La extranjera", *Ovaciones*, diciembre, 1964, p.6.
–"Mariana", *Revista Mexicana de Literatura*, mayo-junio, 1965, pp. 8-17.
–"Olga", *Universidad de México*, agosto, 1965, pp. 19-24.
–"En la sombra", *Universidad de México*, mayo, 1968, pp. 13-15.
–"Río subterráneo", *Revista de Bellas Artes*, julio- diciembre, 1970, pp. 39-46.
–"Apunte gótico", *Los Universitarios*, 15 de noviembre, 1974, p. 3.
–"Las palabras silenciosas", *Diorama de la Cultura*, 21 de marzo, 1976, pp. 6-7.
–"La cruz escondida" (no incluido en libro), *Los Universitarios*, 15 de marzo, 1976, pp. 2-3.
–"Los inocentes", *Universidad de México*, junio, 1976, p. 23.
–"Las mariposas nocturnas", *Cuadernos de Literatura*, julio, 1976, pp. 26-49.
–"Wanda", *Diálogos*, septiembre-octubre, 1976, pp. 12-15.
–"Atrapada", *El Zaguán*, 28 de junio, 1977, pp. 61-74.
–"Las muertes", *Sábado*, 25 de febrero, 1978, p. 3.
–"En Londres", *Sábado*, 24 de junio, 1978, pp. 2-3.
–"Orfandad", *Revista Mexicana de Cultura*, 9 de julio, 1978, p. 1.
–"En la calle" (publicado en *La señal* como "2 de la tarde"), *Sábado*, 23 de diciembre, 1978, p. 9.
–"Sonata a cuatro" (no incluido en libro), *La Semana de Bellas Artes*, 27 de mayo, 1981, p. 5.
–"Sombra entre sombras", *Diálogos*, enero-febrero, 1984, pp. 14-25.
–"El hombre en la noche" (no incluido en libro), *Sábado*, 17 de agosto, 1985.
–"Los espejos", *La Orquesta*, marzo-abril, 1988, pp. 23-25.
–"Los hermanos", *Sábado*, 4 de noviembre, 1989, p. 25.
–"Sombra entre sombras", en *Atrapadas en la cama*, Beatriz Espejo y Ethel Krauze (antologadoras), Alfaguara, México, 1ª ed., 2003; 2ª, 2005, pp. 31-59. Punto de lectura, 2005, pp. 37-72. (En el pról. hay una referencia de Beatriz Espejo sobre el cuento).
–"En la sombra", en *Mujeres engañadas*, Beatriz Espejo y Ethel Krauze (antologadoras), Alfaguara, México, 2004, pp. 105-114. (En el pról. hay una referencia de Beatriz Espejo sobre el cuento).

ENSAYOS, NOTAS Y RESEÑAS

–"*El Bordo*", *Revista Mexicana de Literatura*, junio-septiembre, 1960, pp. 79-80.
–"Una de las tragedias de México y una tragedia mexicana", *Revista Mexicana de Literatura*, septiembre-diciembre, 1961, pp. 53-55.
–"El precio de un libro", *Revista Mexicana de Literatura*, mayo-junio, 1962, pp. 54-56.
–"Jorge Cuesta ensayista", *Ovaciones*, marzo, 1965, p. 2.
–"Diálogo entre el amor y un viejo", *Universidad de México*, junio, 1965, pp. 30-31.
–"Carpentier. Tientos y diferencias", *Universidad de México*, julio, 1965, p. 32.
–"*Cuadrivio* de Octavio Paz", *Revista de Bellas Artes*, septiembre-octubre, 1965, pp. 95-96.
–"*Cruce de caminos* de García Ponce", *Revista de Bellas Artes*, noviembre-diciembre, 1966, pp. 86-87.
–"Virgilio, *La Eneida*", *Revista de Bellas Artes*, 1965, p. 97.
–"La verdad o el presentimiento de la verdad", *La cultura en México*, 26 de enero, 1966, pp. iv-v.
–"*La lechuza ciega* de Sodegh Hedayat", *El Heraldo Cultural*, 19 de noviembre, 1966, p. 14.
–"*Cruce de caminos* de García Ponce", *Revista de Bellas Artes*, noviembre-diciembre, 1966, pp. 86-87.
–"Apuntes para una biografía de Gilberto Owen", *Revista de Bellas Artes*, noviembre, 1982, pp. 43-49, y bajo el título de "Hacia una biografía de Gilberto Owen (1904-1952)", *Sábado*, 1 de diciembre, 1979, pp. 2-3.
–"Mi ingreso a la literatura fue casual: Inés Arredondo", *El Nacional*, 29 de junio, 1982, p. 3.
–"Jorge Cuesta ensayista somete su inteligencia al rigor", *Los Universitarios*, junio, 1982, p. 3.
–"Autobiografía" (dos textos desconocidos), *Sábado*, 17 de agosto, 1985, p. 9.
–"Eldorado, Sinaloa", *Diálogos*, enero, 1986, pp.21-23.
–"Las furias de Guido Piovene" (póstumo), *Sábado*, 11 de noviembre, 1989, p. 3.
–"El juego no ha terminado" (póstumo), *Graffiti*, marzo-abril, 1990, p. 24.
–"Inés Arredondo: un mundo más profundo y verdadero" (póstumo), *Tierra Adentro*, febrero-marzo, 1977, pp. 4-5.
–"La cocina del escritor" (póstumo), *Sábado*, 29 de marzo, 1997, pp. 1-2.

GUIONES DE CINE

–*La Sunamita*, película inspirada en el cuento del mismo nombre. Adaptación de Juan García Ponce e Inés Arredondo, bajo la dirección de Héctor Mendoza.
–*Mariana*, película inspirada en su texto. Adaptación de Inés Arredondo y Juan García Ponce. Dirección de Juan Guerrero, México, 1967.

TEATRO
–*La señal secreta*, libreto de Oscar Liera, basado en "La Sunamita" y "Opus 123". Estrenada el 21 de marzo de 1988 en la sala Lumière de Difusión Cultural de Sinaloa.

DISCOS
–*La Sunamita*, voz de la autora. Presentación de Huberto Batis, Textos-UNAM, México, 1980. (*Voz Viva de México*, 57).
–*La Sunamita*, adaptación para la ópera, (el guión de Guillermo Sheridan se publicó en *Orquesta*, marzo- abril, 1988). La dirección escénica fue de Jesusa Rodríguez con guión y música de Marcela Rodríguez.

LIBROS BASADOS EN SU VIDA Y OBRA
–Claudia Albarrán, *Luna menguante. Vida y obra de Inés Arredondo*, CONACULTA-FONCA, México, 2000, 264 pp.
–Carlos Ruiz Sánchez, Aline Petterson, Graciela Martínez Zalce y otros, *Lo monstruoso es habitar en otro. Encuentros con Inés Arredondo*, coordinadora Luz Elena Zamudio, UAM, México, 2005, 179 pp.

TESIS
–Alfredo Pavón, *Hacia el sistema literario de Inés Arredondo (El Universo Narrativo de "La Sunamita"*, tesis de maestría, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Veracruzana, Xalapa, Veracruz, 1978.
–Kristine Vanden Berghe, *La Cultura en México (1959- 1972) en dos suplementos culturales, "México en la Cultura" de Novedades y "La Cultura en México" de Siempre!*, tesis de maestría, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, México, 1989.
–María de la Luz Flores Galindo, *El erotismo dentro de la dialéctica de lo sagrado en la obra de Inés Arredondo*, tesis de maestría, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, México, 1993.
–Claudia Albarrán, *Inés Arredondo, los dos rostros de la escritura*, tesis de doctorado, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 1997.

ENTREVISTAS

–Mauricio Carrera, "Me apasiona la inteligencia", *Universidad de México*, diciembre, 1989, pp. 68-72.
–Juan Carvajal, "Tres entrevistas", *La Cultura en México*, 23 de marzo, 1966.
Ulises Cisneros, "Un mediodía con Inés Arredondo" (1ª parte), *El Sol de Sinaloa*, 29 de marzo, 1987, p. 8.
–"Un mediodía con Inés Arredondo" (2ª parte), *El Sol de Sinaloa*, 30 de marzo de 1987, p. 11.
–"Un mediodía con Inés Arredondo" (3ª parte), *El Sol de Sinaloa*, 31 de marzo, 1987, p. 7.
–"Un mediodía con Inés Arredondo" (4ª parte), *El Sol de Sinaloa*, 1º de abril, 1987, pp. 43-60.
–Sergio González Levet, "Inés Arredondo", *Letras y opiniones*, Ediciones Punto y Aparte, Xalapa, Veracruz, 1980, pp. 43-60.
–Carmen Aída Guerra, "Mujeres sinaloenses: Inés Arredondo", *Presagio*, agosto de 1977, pp. 19-31.
–Beth Miller, "¿Las escritoras son seres celestes?", *Los Universitarios*, diciembre, 1975, pp. 20-21
–Javier Molina, "El tono de un cuento no puede explicarse", *La Jornada*, 19 de mayo, 1990, p. 28.
–Erna Pfeifer, "Huellas y señales", *La Jornada Semanal*, 1 de abril, 1990, pp. 15-21.
–*EntreVistas desde bastidores diez escritoras mexicanas*, Vervuet Verlang, Frankfurt/M., 1992, pp. 11-24.
–Ambra Polidori, "Inés Arredondo: La sensualidad abre el misterio y deslumbramiento", *Sábado*, 5 de agosto, 1978, pp. 10-11.
–Miguel Ángel Quemain, "Me interesan los lectores, no los críticos", *Sábado*, 19 de noviembre, 1988, p. 6.
–Aída Reboredo, "Inés Arredondo: el escritor debe mantenerse en la marginalidad", *Unomásuno*, 28 de mayo, 1980, p. 16 y 16 de septiembre, 1980, p. 18.
–David Siller y Roberto Vallarino, "El mundo culpable inocente porque no hay contienda del mal", *Unomásuno*, 8 de diciembre, 1977, pp. 18-19.
–Elena Urrutia, "Premio Villaurrutia en prosa", *Unomásuno*, 29 de diciembre, 1979, p. 19.
–Ángeles Vázquez, "Aprender la literatura significó para mí la vida misma", *Unomásuno*, 12 de noviembre, 1988, p. 1.

EN LA SOMBRA

Para Juan García Ponce

Cada vez, un poco antes de que el reloj diera los cuartos, el silencio se profundizaba, todo se ponía tenso y en el ámbito vibrante caían al fin las campanadas. Mientras sonaban había unos segundos de aflojamiento: el tiempo era algo vivo junto a mí, despiadado pero existente, casi una compañía.

En la calle se oían pasos... ahora llegaría... mi carne temblorosa se replegaba en un impulso irracional, avergonzada de sí misma. Desaparecer. El impulso suicida que no podía controlar. Hasta el fondo, en la capa oscura donde no hay pensamientos, en el claustro cenagoso donde la defensa criminal es posible, yo prefería la muerte a la ignominia. La muerte que recibía y que prefería a otra vida en que pudiera respirar sin que eso fuera una culpa, pero que estaría vacía. Los pasos seguían en el mismo lugar... no era más que la lluvia... No, no quería morir, lo que deseaba con todas mis fuerzas era ser, vivir en una mirada ajena, reconocerme.

Los brazos extendidos, las manos inmóviles, y toda mi fealdad presente. La fealdad de la desdeñada.

Ella era hermosa. Él estaba a su lado porque ella era hermosa, y toda su hermosura residía en que él estaba a su lado. Alguna vez también yo había tenido una gran belleza.

Un ruido, un roce, algo que se movía lejos, tal vez en casa de ella, en donde yo estaba ahora sin haberla pisado nunca, condenada a presenciar los ritos y el sueño de los dos. Necesitaba que su dicha fuera inigualable, para justificar el sórdido tormento mío.

El roce volvía, más cerca, bajo mi ventana, mi corazón sobresaltado se quedaba quieto. Otra vez la muerte. Y no era más que un papel arrastrado por el viento.

Los que duermen y los que velan están en el seno de una noche distinta para cada uno que ignora a todos. Ni una palabra, ni una sonrisa, nada humano para soportar el encarnizamiento de la propia destrucción. ¿Qué significa injusticia cuando se habita en la locura? Enfermizo, anormal... palabras que no quieren decir nada.

El recuerdo hinca en mí sus dientes venenosos; he sido feliz y desgraciada y hoy tiene el mismo significado, sólo sirve para que sienta más atrozmente mi tortura. No es el presente el que está en juego, no, toda mi vida arde ahora en una pira inútil, quemando el recuerdo en esta realidad sin redención, ardido va el futuro hueco. Y la imaginación los cobija a ellos, risueños y en la plenitud de un amor que ya para siempre me es ajeno.

Sin embargo, me rebelo porque sé quién es ella. Ella es... quien sea; el dolor no está allí, no importa quién sea ella y si merezca o no este holocausto en que yo soy la víctima; mi dolor está en él, en el oficiante.

La soledad no es nada, un estéril o fértil estar consigo mismo, lo monstruoso es este habitar en otro y ser lanzado hacia la nada.

Caen una, muchas veces las campanadas. Ya no quisiera más que un poco de reposo, un sueño corto que rompa la continuidad inacabable de este tiempo que ha terminado por detenerse.

Amanecía cuando llegó. Entró y se quedó como sorprendido de verme levantada.

Hola.

Fue todo lo que se le ocurrió decir. Lo vi fresco, radiante. Me di cuenta de que en cambio yo estaba ajada, completamente vencida en aquella lucha sin contrincante que había sostenido en medio de la noche. Casi quería disculparme cuando dije:

–Tenía miedo de que te hubiera sucedido algo.

–Pues ya ves que estoy divinamente.

Era la verdad. Y lo dijo con inocencia. Yo hubiera preferido que el tono de su voz fuera desafiante o desvergonzado; eso iría conmigo, sería un reconocimiento, un ataque, en fin, me daría un lugar y una posición; pero no, él me veía y no me miraba, ni siquiera podía distraerse para darse cuenta de que yo sufría. Estaba ensimismado, mirando en su fondo un punto encantado que lo centraba, le daba sentido al menor de sus gestos y a cuyo rededor giraba armonioso el mundo, un mundo en el que yo no existía.

El amor daba un peso particular a su cuerpo; sus movimientos se redondeaban y caían, perfectos. Esa extraña armonía de la plenitud se manifestaba por igual cuando caminaba y cuando se quedaba quieto. Lo estaba mirando ir y venir por la estancia recogiendo los papeles que necesitaría y metiéndolos en el portafolio. No se apresuró y sin embargo hizo las cosas de una manera justa y rápida. Levantó un brazo y se estiró para recoger algo del tercer estante, entonces vi con claridad que lo que sucedía era que para hacer el movimiento más insignificante ponía en juego todo el cuerpo, por eso alcanzaba más volumen y su ademán

parecía más fácil. Pensé en los labriegos que aran y siembran con ese mismo ritmo que los comunica con todo y los hace dueños de la tierra.

–Me tengo que ir rápido porque me espera Vázquez a las nueve. ¿Habrá agua caliente para bañarme?

Cruzó frente a la puerta de la niña sin abrirla. Entró en el baño. Un momento después se asomó con el torso desnudo y me preguntó:

–¿Cómo ha estado?

–Bien.

–Bueno.

Cerró la puerta del baño y un instante después lo oí silbar.

Me daba vergüenza mirarlo. Sus manos, su boca: como si estuviera sorprendiendo las caricias. Pero él hablaba y comía alegremente.

Yo hubiera podido mencionarla y desencadenar así algo, pero no me atrevía a hacerme esa traición. Quería que sin presiones de mi parte él se diera cuenta de mi presencia. Mientras me siguiera viendo como a un objeto era inútil pretender siquiera una discusión, porque mis palabras, fueran las que fueran, cambiarían de significado al llegar a sus oídos o no tendrían ninguno.

–Estás muy callada.

–No he dormido bien.

–Yo no dormí nada, como viste, y sin embargo, me siento más animado que nunca.

Su voz onduló en una especie de sollozo henchido de júbilo, como si se le hubiera apretado la garganta al decir aquello. Sentí más que nunca mi cara cenicienta. Tuvo que aspirar aire hasta distender por completo los pulmones y las aletas de su nariz vibraron; estaba emocionado, satisfecho de sus palabras. Dentro de un momento iría a contarle a ella esta pequeña escena. Parecía liberado. La niña, la rutina, yo, todo eso se borró; volvió a quedarse quieto y lleno de luz, mirando hacia adentro el centro inmantado de su felicidad. Pasó sobre mí los ojos para que pudiera ver su mirada radiante. Y fue precisamente en esa mirada donde vi que todo aquello era mentira. A él le hubiera gustado que se tratara de una felicidad verdadera y la actuaba con fidelidad; pero seguramente, si no estuviera yo delante siguiendo con aguda atención todos sus gestos, no hubiera sido la mitad de dichoso. Había algo demoniaco en aquella inocencia aparente que fingía ignorar mi existencia y mi dolor. Pero le gustaba eso sin duda, y sentí, como si la viera, la complicidad que había entre aquella mujer y él: la crueldad deliberada. Inteligentes inconscientes, pecadores sin pecado, a eso jugaban, como si fuera posible. No pasaban ni por la duda ni por el remordimiento, y por ello creían que el cielo y el infierno eran la misma cosa.

¿De qué me servía saber todo eso?

Se levantó y fue al teléfono, marcó. Semisilbaba nervioso o impaciente.

–Bueno... Sí... No... Ahora salgo para la oficina... Muy bien, hasta luego.

–No vendré a comer. Vázquez quiere que sigamos tratando el asunto después de la junta.

No contesté. Sabía que ya no tenía que fingir que creía ninguna disculpa. Todo estaba claro.

Bajé tambaleándome las escaleras; los ojos sin ver, el dolor y el zumbido en la cabeza.

Cuando llegué al dintel de la calle me enfrenté de golpe a la luz y a mi náusea. Parada en un islote que naufragaba, veía pasar a la gente, apresurada, que iba a algo, a alguna parte; pasos que resonaban sobre el pavimento, mentes despejadas, quizás sonrisas flotantes...

Ahora, a esta hora precisa él estará... para qué pensarlo...

Tengo que ir a la farmacia a comprar medicinas... Existe sin embargo una injusticia... yo podría ser esa mujer, esa aventurera, o ese amor. ¿Por qué él no lo sabe? Toda mi vida desee... Pero él no lo ha comprendido... Y después de la conquista ¿será ella también alguna sin significado, como yo? El sueño de realizarse, de mirarse mirando, de imponer la propia realidad, esa realidad que sin embargo se escapa, todos somos como ciegos persiguiendo un sueño, una intensión de ser... ¿Qué piensa sobre sus relaciones con los demás, con esa misma mujer con la que ahora yace? Es posible que ahora, en este minuto mismo la haya encontrado... ¿entonces?... Ay, no haber sido esa, la necesaria, la insustituible... Un gusano inmolado, no he sido otra cosa; sin secreto ni fuerza, una niña como él me dijo el primer día, jugando al amor, ambicionando la carne, la prostitución, como en este momento; no yo la única, sino una como todas, menos que nadie.

Serían las cuatro de la tarde. El parque tenía un aspecto insólito. Las nubes completamente plateadas en el cielo profundamente azul, y el aire del invierno. No era un día nublado, pero el sol estaba oculto tras las nubes que resplandecían, y la luz tamizada que salía de ellas ponía en las hojas de los plátanos un destello inclemente y helado. Había un extraño contraste entre el azul profundo y tranquilo del cielo y esta pequeña área bañada de una luz lunar que caía al sesgo sobre el parque dándole dos caras: una normal y la otra falsa, una especie de sombra deslumbrante. Me senté en una banca y miré cómo las ramas, al ser movidas por las ráfagas, presentaban intermitentemente un lado y luego otro de sus hojas a la inquietante luz que las hacía ver como brillantes joyas fantasmales.

Parecía que todos estuviéramos fuera del tiempo, bajo el flujo de un maleficio del que nadie, sin embargo, aparentaba percatarse. Los niños y las niñeras seguían ahí, como de costumbre, pero moviéndose sin ruido, sin gritos, y como suspendidos en una actitud y acción que seguiría eternamente.

Sentí que me miraban y con disimulo volví la cabeza hacia donde me pareció que venía el llamado. Los tres pares de ojos bajaron los párpados, pero supe que eran ellos los que me habían estado mirando y continuaban haciéndolo a través de sus párpados entornados: tres pepenadores singulares, una rara mezcla de abandono y refinamiento; esto se hacía más patente en el segundo, segundo en cuanto edad, no a la posición que ocupaban en el grupo, porque el grupo se hallaba colocado en diferentes planos en el prado frontero a mi banca.

El segundo estaba indolentemente recargado en un árbol fumando con voluptuosidad explícita y evidentemente proyectada hacia mí como un actor experimentado hacia un gran público; en su mano sucia de largas uñas sostenía el cigarrillo con una delicadeza sibarítica, y se lo llevaba a los labios a intervalos medidos, cuidadosos; sus pantalones anchos, cafés, caían sobre los zapatos maltrechos y raspados, y en la pierna que flexionaba hacia atrás apoyándola en el árbol dejaba ver una canilla rugosa y cenicienta sin calcetines; la camisa que debió ser blanca en otro tiempo se desbordaba en los puños desabrochados dándole amplitud y gracia a las mangas, y un chaleco de magnífico corte, aunque gastado, ponía en evidencia un torso largo, aristocrático; pero todo esto no hacía más que dar marco y valor a la cabeza huesuda y magra, de piel amarillenta, reseca, en la que cuadraban perfectamente la perilla rala de mandarín y los ojos oblicuos y huidizos, sombreados por largas pestañas. Nunca me miró abiertamente.

El mendigo más viejo estaba a unos pasos de él, sentado en cuclillas; sacaba mendrugos e inmundicias del bulto informe y se los llevaba ávidamente a la boca con el cuidado glotón de un jefe de horda bárbara; en algún momento me pareció que tendía hacia mí sus dedos pegajosos con un bocado especial, y me hacía un guiño, como invitándome.

El tercer pepenador, el más joven, estaba perezosamente tirado de costado sobre el pasto, más alejado del sitio en que yo me encontraba que los otros dos; con un codo apoyado contra el suelo, sostenía su cabeza en la palma de la mano, mientras con la otra levantaba sin pudor su camiseta a rayas y se rascaba las axilas igual que un mico satisfecho, cuando creyó que ya lo había mirado bastante, levantó hacia mí los ojos y abriendo bruscamente las piernas, pasó su mano sobre la bragueta del pantalón en un gesto entre amenazante y prometedor, mientras sonreía con sus dientes blancos y perfectos, de una manera desvergonzada.

Desvié la mirada y me estremecí. Me pareció oír un gorjeo, como una risa burlona y segura que provenía del más joven de los vagabundos. No pude levantarme, seguí ahí, con los ojos bajos, sintiendo sobre mí la condenación de aquellas miradas, de aquellos pensamientos que me tocaban y me contaminaban. No podía, no debía huir, la tentación de la impureza se me revelaba en su forma más baja, y yo la merecía. Ahora no era una víctima, formaba un cuadro completo con los tres pepenadores; era, en todo caso, una presa, lo que se devora y se desprecia, se come con glotonería y se escupe después. Entre ellos y yo, en ese momento eterno, existía la comprensión contaminada y carnal que yo anhelaba. Estaba en el infierno.

Impura y con un dolor nuevo, pude levantarme al fin cuando el sol hizo posible otra vez el movimiento, el tiempo, y ante la mirada despiadada y sabía de los pepenadores caminé lentamente, segura de que esta experiencia del mal, este acomodarme a él como algo propio y necesario, había cambiado algo en mí, en mi proyección y mi actitud hacia él, pero que era inútil, porque entre otras cosas, él nunca lo sabría.

María Luisa Mendoza

1930

EL SINGULAR ESTILO LITERARIO DE MARÍA LUISA MENDOZA

ANAMARI GOMÍS

María Luisa Mendoza, la China, ha sido una autora versátil. Comenzó a escribir cuando los escritores mexicanos necesitaban dedicarse a otras tareas más allá de la literatura. No había becas para creadores, salvo la no muy cuantiosa pero sí importante Beca del Centro Mexicano de Escritores. De allí que la China se dedicara ampliamente al periodismo, tarea que en 1984 le valió el Premio Nacional de Periodismo e Información. También ha escrito programas de televisión, profusos discursos políticos, prólogos, conferencias y cientos de presentaciones de libros. Su vida entera, de una u otra forma, se ha mecido en el vaivén de las palabras, a las que la China doma, reproduce, reinventa y resignifica con ardorosa pasión. El mundo literario de la autora de *Con Él, conmigo, con nosotros tres* se impone como la conquista de la palabra hasta que, de tanto tornarla, produce una explosión de libertad. Aquellos que hemos leído a María Luisa Mendoza lo sabemos muy bien. Después de la lectura reverberan en nuestra mente el palabrerío, los dichos, las formas de expresión de un estilo muy peculiar y, a todas luces, nada ordinario. Nadie escribe como la China Mendoza, nadie produce retruécanos lingüísticos, largas parrafadas, palabras renovadas como ella. En esto reside su fuerza como escritora y su singularidad.

Maria Luisa Mendoza es una mujer multifacética. Se ha desempeñado como conductora y comentarista en programas de televisión. Como diputada federal subió varias veces a tribuna y, encantadora de palabras, debe haber dejado anonadados a los otros diputados por su labia y su manejo del lenguaje. Creo, sin embargo, que la experiencia de la China en la cámara baja y la cercanía que mantuvo algún tiempo, lo mismo que otros intelectuales durante los años setenta, con el que fuera presidente de la república, Luis Echeverría Álvarez, la han marginado de un mundo en el que se supone que los escritores permanecen puros políticamente o inclinados hacia las llamadas "oposiciones". Resulta mal vista la afinidad con el Partido Revolucionario Institucional, cuyo desprestigio abarca ya muchos años, a pesar de que allí se conglomeraron por largo tiempo diversas tendencias políticas. Hoy, en los primeros años del siglo XXI, los partidos políticos más protagónicos, el PRD (Partido de la Revolución Democrática), el

PAN (Partido de Acción de Nacional) y el llamado "nuevo PRI" reúnen posiciones políticas menos ecuménicas. Pero esto es harina de otro costal. El caso estriba en que la escritura de María Luisa Mendoza, quien tiene en su haber cinco novelas, un libro de cuentos, reportajes, biografía y un universo de publicaciones periodísticas, resulta menos estudiada que la de otras escritoras de su generación, como Luisa Josefina Hernández, Julieta Campos, Elena Poniatowska o Amparo Dávila. Sin embargo, el estilo creado por la autora de *De ausencia* prevalece como uno de los más particulares de la literatura mexicana contemporánea: neobarroco, dicharachero, comprometido con el entramado discursivo y profundamente lúdico.

En las siguientes páginas abordaré exclusivamente el trabajo novelístico de María Luisa Mendoza, el género preferido de la autora.

Agorería, presagio, vaticinio, predicción, anuncio, explicación, advertencia o prólogo, llama María Luisa, la China, Mendoza a la introducción de su libro *Las cosas*, una divertida sucesión de objetos calificados y descritos con verdadera exaltación por lo objetal. El texto es una escritura sabrosa e inmediata sobre enseres de todo tipo, desde la televisión, el pan, las pelucas, las carriolas, las guitarras, etcétera. Nacida para nombrarlo todo, María Luisa Mendoza crea un mundo cosificado por ella. Y bien, en el preámbulo de múltiples designaciones, explica que *Las cosas,* entre otras cosas, es:

> ...una rebanada de mi profesión: escribir de lo que me rodea, un día novela, mi hija legítima, otro, ensayo, y siempre la feria en los periódicos, y cómo me fue en ella[1].

Justo de esa progenie "legítima" habré de predicar, es decir, de las cinco novelas escritas hasta ahora por María Luisa Mendoza. A saber: *Con Él, conmigo, con nosotros tres* (1971), *De ausencia* (1974), *El perro de la escribana* (1982), *Fuimos es mucha gente* (1999) y *De amor y lujo* (2002). Mi propósito no es realizar un análisis exhaustivo de cada novela sino entresacar de los textos las particularidades de la obra.

Cada una de las novelas citadas concibe varias anécdotas que provienen de la mitología familiar de la escritora. En este caso, la niña se convierte en la madre novelística que apura la nostalgia y la transforma primordialmente en escritura, pero también en sucesos y en personajes fundacionales: la vida en provincia de las clases medias altas y su fusión con los acontecimientos de la nación desde principios de siglo, las figuras de las tías, de la nana, de los primos, los padres y los abuelos. Entretanto, la textualidad conseguida por la China repica en una profusión de analogías, de comparaciones, de frases sinónimas, de largas

---

[1] *Las cosas*, Joaquín Mortiz, México, 1976, p 12.

parrafadas que la convierten en una novelista *sui generis* dentro del panorama de la literatura mexicana contemporánea. Su lenguaje es único, identificable como estilo muy personal. Creadora de neologismos, como los escritores barrocos españoles del siglo XVII y como los neobarrocos latinoamericanos encabezados por el cubano José Lezama Lima, la autora de *De amor y lujo* juega con los gerundios como el *corriendito* mexicano, otorga nueva enjundia a los sustantivos como la *sangrientalidad* de la sangre o une, a la manera joyceana, dos vocablos para producir una nueva palabra como en *derramasolaceaba*. Todo esto, amén de una caterva de novedades lingüísticas y filosóficas como la *detrasidad* que María Luisa Mendoza hacer surgir dentro del espacio de la literatura, con una fijación notoria en el ámbito de la infancia y de la nostalgia:

> ...así tengo que engarzar mi pequeña grandeza, o viceversa, desde la infancia contada en los libros que he escrito, la verdad íntima, la detrasidad, ya que he vivido más la vida de mis padres que la mía, sus casas, la de Tresguerras de Celaya, la de la Moneda, en Guanajuato, Piedecasas de mi padre y mi madre y mis abuelos escribiendo a su vez mi propia historia, mi culpa, las huertas, los traspatios, las pajareras, los perros Tristán e Isolda, Dimes y Diretes, la Flapper, Dick, Lobo, Lord Koechel...[2].

La primera novela de María Luisa Mendoza, *Con Él, conmigo, con nosotros tres*, le valió el premio Magda Donato 1971. El libro se escribió con una beca del Centro Mexicano de Escritores, hoy tristemente desaparecido. El título proviene de un verso del gran poema *Muerte sin fin* de José Gorostiza:

> La frase enloqueciome con sus interrogantes misteriosas, quién es Él, ¿Dios?, conmigo, ni hablar, pero ¿y nosotros tres? La magia pura. En verdad la novela se llamó al principio *Tiniebla Tlatelolca*, pero mi Editorial Joaquín Mortiz prefirió no menealle, eran tiempos difíciles, 1968, aún estaba allí, yo me había consagrado con un clásico lapsus mendociano por televisión al decir Porfirio Díaz Ordaz, en mi precipitación por explicar un tiempo ido y recuperándose[3].

La novela recorre varios espacios, el de la Plaza de las Tres Culturas en Tlalelolco donde muere el joven estudiante Juan Ruvalcaba el 2 de octubre de 1968. La sangre de los Albarrán y los Zebadúa, familias unidas por el destino de muchos años atrás, y que pertenecen al mundo melancólico e inaugural de toda la novelística de la China Mendoza, queda embarrada en la trágica noche de la represión de estudiantes. También se volcaba la sangre familiar durante

---

[2] *De cuerpo entero*, UNAM-Corunda, México, 1991, p. 16.
[3] *Ibid.*, p. 38.

la Decena Trágica en 1910 y la vertió en otro momento una abuela paridora. La palabra sangre significa también familia para la escritora. El texto comienza con sangre por todos lados:

> No era grande esta sangre, era angosta, vertical y larga. Luego bajó y dibujó en la pared por última vez su nombre de mancha, de estorbo, de ira, de rebeldía.
>
> Otra sangre estaba más acá, disimulada en la piedra roja del tezontle. Venía en columna desde la arista del piso de la cuadrada plaza, y de ancha la sangre se adelgazaba hasta pegar en la tierra y quedarse quietecita entrando a la raíces de las yerbas de pasto. Gran sangre de los pulmones, de los estómagos, de las espaldas, de las piernas, de los rostros, de las cabezas de todos y cada uno de los cuerpos que yacieron bajo la lluvia en la oscuridad de aquella noche[4].

La sangre, pues, posee toda clase de formas y de cualidades. María Luisa Mendoza la hace crecer dentro del texto como sustantivo, adverbio, adjetivo y finalmente como sujeto: "otra sangre estaba más acá", "de ancha la sangre se adelgazaba", "hasta quedarse quietecita", "gran sangre". Toda esta prodigalidad de sangre se repite por varios momentos del libro. *Con Él, conmigo, con nosotros tres* se anuncia como una cronovela. "La crónica quema al santo; la novela no lo alumbra", apunta la escritora. La sangre no sólo consiste aquí de su devaneo literario sino que le pertenece a la vida del país: la matanza de Tlatelolco en octubre de 1968. Mientras tanto, se entretejen las vidas de los miembros de familias de provincia que se entrelazan en la zona del Bajío, Albarrranes y Zebadúas, que terminan, tras guerras personales y verdaderas, reunidos en la persona trágica de Juan Ruvalcaba durante su noche de *walpurgis*.

El texto, que va y viene del pasado al presente, de una sangre a otra sangre, de la tercera persona del singular a la primera y a la segunda, registra la trama de una memoria personal, la de una Albarrana o descendiente de Albarranes, como Juan Ruvalcaba. Existen tíos sifilíticos como Leodegario y Eduwiges, el abuelo español Zebadúa, las tías Gomitas, Enedina la nana, el padre Oñate, el agrarismo, la abuela parturienta, viejas fotografías, objetos y un caos familiar de historias sueltas que el texto ordena. En medio de la *sangrientalidad* y de la evocación de otros tiempos hay lugar para un episodio carnavalesco, antes de la noche cruenta y mortífera de Juan Ruvalcaba, en el que este personaje y su amiga Socorro asisten a un prostíbulo de prostitutas embarazadas todas. Los hombres del bajo pueblo se comunican con aquellas mujeres panzudas, mientras el lenguaje avanza, zigzaguea, se desdobla y se convierte en el protagonista de *Con Él, conmigo con nosotros tres*:

---

[4] *Con Él, conmigo con nosotros tres*, Joaquín Mortiz, México, 1971, p. 11.

> ¡Condenada Socorro Help!, dijo Juan; ¡viejo cogelón!, dijo Soco, y los dos se carcajearon en su provecho volviendo las caras a la pista, pues en el fondo más les interesaba, para ir columbrando desde su lugar el relajadal falsón como todos, balín, hechizo y que decretaba a su modo la ley de lo alegre a güevo, el show debe seguir. Las parejas bailaban pepenadas qué ansias, embarradas dando la impresión lejecitos de que eran gordas figuras, monstruos bicéfalos rítmicos que se balanceaban con el danzón dedicado a[5].

Más que una novela sobre los acontecimientos de 1968, *Con Él, conmigo, con nosotros tres* fragua el retrato de una sociedad y de momentos terribles que se precipitan en su verdadero protagonista, el lenguaje.

De ausencia (1974), la segunda novela de la María Luisa Mendoza, impone a un personaje femenino desparpajado, sumamente novedoso en la narrativa mexicana de los años setenta. Ausencia Bautista es una nueva rica, protegida por su nana Enedina, que goza de su vida sexual y aun castiga al amante que la deja mandándolo matar. Siete capítulos, siete espejos que atan la belleza y la juventud ininterrumpidas de Ausencia con uno de los grandes temas de la literatura, y de la vida: el paso del tiempo. No existe mejor fantasía que detenerlo y eso justamente logra la protagonista, quien ejerce su sexualidad a través de muchos años. Entusiasta, por otro lado, de épocas pasadas, la autora integra su criatura a la experiencia de un viaje en zepelín y también de un trayecto en el trasatlántico Gigantic, donde presuntuosos ricos hacen alharaca de su vida maravillosa. Pero más allá de las anécdotas y de los amores de Ausencia, el lenguaje lleva otra vez la voz cantante. Aquí estalla de contento el estilo de la China Mendoza: abigarrado y circular pero preciso, ya que llama a las partes del cuerpo por su nombre. Y es este uno de los principales veneros de la autora, que abre un camino inexplorado hasta entonces por la novela escrita por autoras mexicanas, la de la liberación del lenguaje, que en el caso de María Luisa Mendoza se convierte en la creación de un discurso renovador, sensual, irreverente. Lo siguiente es la descripción del zepelín, con la cual abre *De ausencia*, en ávida analogía con el sexo masculino:

> Ya inflado, de muchos metros alargados de hinchazón, meneándose torpe, bamboleándose rítmico, detenido en el aire, suspendido como si no tuviese peso, como si fuera globo de un niño gigante que se le dominara por miles de cuerdas de tan grande el contorno. Tonto, amensado, casi podría decirse que estúpido, péndulo del viento, domado Eolo, recipiente de soplos, elefantiásico, quizá cómico, alucinante, máquina invento del diablo, sombrilla de hule amarillo y colorado, fálico recuerdo subconsciente, incitación a retornar a la parte blanca de la infancia en los

[5] *Ibid*., p. 96.

> jardines con pilmamas y carreolas para no permitir los malos pensamientos del inmenso pene trepado allá arriba, inflamado más no amenazante, verga de muestra, inalcanzable objeto protervo que paseara su cabeza de macho en brama por el límpido monte de Venus de un cielo sin respuesta, frígido, homosexual, más allá del bien y del mal, muslo azul para que el dirigible –que eso es—pasee su restirada piel priápica que tiembla angustiada de tanto contenido flatuliento, oloroso a gas y neumático que silba desinflándose en el taller de la Ford... (p. 96).

El largo párrafo continúa con la misma irradiación adjetivada. La imagen del zepelín se traza mediante el palabrerío. La predilección por el gigantismo, tan barroca, su aspecto erótico, o acaso nada más sensualizado por la autora, la condición del ente, del zepelín, muchas veces predicado, me parece una verdadera epifanía literaria.

Otro asunto relevante es la carnavalización de lo descrito, aunque más que nada del lenguaje. En esto también resulta pionera la China Mendoza. Cultismos, hipérbaton y neologismos se mezclan de manera campante con mexicanismos. De nuevo el cuerpo, lo cual se escamotea en la literatura mexicana[6], oficia el discurso. De la siguiente forma el narrador cuenta que Ausencia es huérfana de madre:

> Adentro de esa casa sin mujer, Gerundio sacaba lo mejor posible adelante a la hija huérfana de nacencia y que de los milagros venía, pues por poco se la carga la madre en la muerte con todo y su sietemesino alumbramiento de doscientos y tantos regurgitados a trasboca que matinalmente inundaban la bacinilla con un líquido descolorido y mustio que desmedraba las interioridades de la infeliz preñada, basqueada, desembuchada, revesada, desaguada, regitada que echaba las entrañas, el cuajo y las papillas que Gerundio depositara súbita y precozmente eyaculador una de cualesquiera noche en que poseyóla para cambiar la pesetea de semen por el no me bajó este mes, cosa por la cual petateóse la tirada a resultas del producto[7].

Los siete capítulos que llevan nombres de luz y de destello: Primer espejo, segundo reverbero, tercer azogue, cuarto trémol, quinto foco, sexto reflector, séptimo lago, quizá se refieren a un aspecto intertextual: el protagonista homónimo de *Dorian Grey*, quien, como Ausencia, no envejece, pero sí lo hace su retrato al óleo. En el caso de la novela de María Luisa Mendoza, el espejo refleja a Ausencia y le modifica su historia, como una Sherezada irradiante. Al mismo tiempo hay una reverberación del *Orlando* de Virginia Woolf, ya que

---

[6] Tanto Sergio Pitol como María Luisa Mendoza parten de una tradición cervantina, en la que el cuerpo y sus productos son materia literaria. Fuera de ellos, y sin contar a Jorge Ibargüengoitia, el cuerpo, en la escritura de la mayoría de los escritores contemporáneos, sólo tiene funciones eróticas y poéticas.

[7] *Ibid*., p. 32.

Ausencia vive diferentes épocas y permanece inalterada frente a la edad. Semejante fantasía palia un rato las angustias de una escritora que en todos sus textos menciona, una y otra vez, con desenfado, el miedo a la vejez.

Ausencia Bautista sobresale como un personaje femenino insólito dentro de la narrativa mexicana por su libre ejercicio de la sexualidad. Lo mismo que la escritura de la novela, plena de erotismo.

Siguiendo la misma manera de capitular de *De ausencia*, *El perro de la escribana* (1982) subtitulado *Las Piedecasas*, impone nueve moradas, nueve casas a partir de un discurso un tanto críptico, donde la infancia vuelve a tomar las riendas de la trama. Los perros, Dimes y Diretes, acompañan al narrador, como lo harán en otros textos posteriores. Los perros son anclas del pasado, dolor y fiesta, compañía perpetua de quien narra y de la propia autora. Las Piedecasas representan la familia medular, el barullo de *sangres*, es decir, de familia, que inunda la escritura mendocina. No se trata de una autobiografía sino de etapas cardinales, en las que de nuevo la memoria y las cosas llevan a cabo el registro de la trama. Una enumeración de trastos como la que apunto a continuación repunta como parte esencial de la manera de narrar en esta novela:

> Tú vuelves de misa con tía Lelita: de la panadería, con la bolsa de pan de dulce y pan francés, mezclados los vapores de la harina tibia, el azúcar translúcida, la levadura pastosa, las pasas, las nueces, las pizquitas de cereza y la sal extendida en la masa alba del pan nuestro antes de entrar al horno que ya retumbaba con la lumbre que nada más apaga el agua de lo dedales que hay en la punta del cerro de La Bufa, esos intactos de la niñez esperando el día del juicio final. El comedor que pardea a toda hora parece estar sostenido por muebles cariátides de cera congratulada, muebles aderezados con grandes cantidades de pomos, botellas, platones, frascos de especias, complicaciones de mesa: vagones, fruteros, jarras de leche, de agua frutal, de miel, de crema, u ollas panzonas de barro con chocolate hirviendo listo para las oes de las tazas aporcelanadas que esperan la burbujeante saliva de los ángeles negros; que canta, chocolate, gorgojea, resopla, espuma que se repega y revienta en las orillas que la contiene y huele a cielo coral con hambre, a batallones de generales arcangélicos, a desayuno de primera comunión[8].

A manera de la *nueva novela* francesa de Alain Robbe-Grillet , de Michel Butor y Natalie Sarraute, la acción pasa a la descripción. El enunciado es la trama, pleno de significación. Las casas y los objetos conforman el pasado y se transforman en un ámbito literario. La taza de chocolate se transfigura en múltiples sentidos. A pesar de que la enumeración transita en un espacio cerrado, donde podría cortarse la visión de las cosas, éstas contrariamente se multiplican

---

[8] *El perro de la escribana*, Joaquín Mortiz, México, 1982, pp. 70-71.

en otras muchas. Aquí reside una de los factores primordiales en el estilo de María Luisa Mendoza, en su capacidad de hacer crecer el significado de los objetos.

En *El perro de la escribana* de nueva vez se utilizan diversas personas gramaticales, como si la inclusión del pasado se diera a partir de una fragmentación de voces. A los personajes de la infancia se los mira desde diversos puntos de vista, como a las cosas. Después de todo, el pretérito es un universo detenido, observable. En esta novela son las moradas las que guardan los instantes perfectos y describibles:

> Hay en mí, Leona, estancias para simplemente dejar ir la vida y el cuerpo; conchas curvas amables, inamovibles para que uno sea la que transcurra, yendo y viniendo, que eso es vivir, y en donde no ocurren más allá de instantes memorables de vez en vez, en la recámaras por ejemplo, iluminadas por la ráfaga de un pensamiento que se queda dormido en el alféizar de la ventana o resbala como guante vacío hasta el quicio, o se deposita como veladora votiva en un nicho...[9]

Varios años después de la publicación de *El perro de la escribana*, María Luisa Mendoza publica en 1999 la novela *Fuimos es mucha gente*. Ya no está Joaquín Diez Canedo, el creador de Joaquín Mortiz, al frente de esta editorial que dio a conocer a la mayoría de los escritores mexicanos a partir de mediados del siglo XX. Ahora la China prueba a publicar en Alfaguara, un sello más de un emporio editor. El tema vuelve a colgarse del pasado, pero no nada más de un pasado niño. Se entretejen en la historia los amores y desamores de la protagonista, Clotilde, o Pascuala como le dice uno de sus amantes y antiguo conocido, Andrés, por haber nacido en el día de San Pascual. Aquellos que fueron púberes continúan su vida de adultos con sus adulterios y sus muertes. Fueron, pero ya no son más que en el tiempo detenido del texto literario, si bien el propio texto produce su temporalidad. Apunta la narradora, o más bien la autora de la novela:

> Pero debo empezar otra vez por el principio, después de todo escribir es una continuidad implacable que no admite desfallecer en la repetición y sí ir ordenando el relato yendo y viniendo en los tiempos[10].

En *Fuimos es mucha gente* la felicidad del sexo, que aquí se recibe a chorros, se enfrenta con los cambios de la vida, como le ocurre también a Ausencia Bautista en *De ausencia*. Una trepidación que no alcanzó del todo a la Bautista

---

[9] *Ibid.*, p. 106.
[10] *Fuimos es mucha gente*, Alfaguara, México, 1999, p. 64.

la experimenta Clotilde: la del triángulo amoroso, que incluso encarna en un *ménage a trois*:

> Presente y pasado se concretaron en este instante ascendiendo lentamente el elevador. Sucedió como un aguacero súbito el deseo viéndonos al espejo empapados, chorreando la tormenta tropical; Celia tocó el pantalón de Andrés a la altura del sexo que empezaba a abultarse; me estremecí y el espejo me repitió ruborosa y anhelante, hipócrita gozando el rebumbio interior nunca apagado. Nos abrazamos en viaje a la jungla escandalosa, Andrés besó a Celia y volvió hacia mí su cuerpo inclinándose a besar mi boca presurosa y su mano apretó mi pecho que subía y bajaba como los de mi perra ciega cuando la cargo. Fuimos seis personas en los espejos, dos tercetos, una sola acción inclemente, marejada exasperante y los tres alisando los desfiguros de la ropa...[11]

El ritual erótico, tan importante en la obra de María Luisa Mendoza, no crece aquí por medio de los signos lingüísticos sino frente al espejo. Fueron seis amantes, de repente. El triángulo entre Andrés, Celia y Clotilde se prolonga casi toda la novela, hasta que muere Andrés, que no el encuentro sexual entre los tres. Ése sólo fue gozo breve dentro del elevador y de la multiplicidad azarosa que se produjo en el cristal azogado que los reflejaba.

Fuimos es mucha gente introduce dispositivos irónicos más allá del lenguaje. Los caracteres, entre sorna y veras, van acompañados de sus ángeles guardianes. No en vano todos los dibujos que aparecen en el libro fueron realizados por la pintora Carmen Parra, especializada justamente en personajes alados:

> Salieron de allí las viajeras peripuestas y dignas sin que Sixto se acomediera a llevarlas al autobús. Nada más las siguieron un trío compungido de ángeles de la guarda de diferentes edades codeándose entre sí y tropezando cómicamente llorosos. Si las señoras los hubieran podido ver de seguro se reirían porque los angelazos parecían los Tres Chiflados de las películas antiguas...[12]

Entre pasiones, triángulos, maridos, la existencia de Clotilde y de los que "fueron" transcurre. El miedo a la vejez, impuesto en todas las novelas de María Luisa Mendoza, irrumpe constantemente. "Fuimos" en la juventud y en el erotismo, pero ya no somos. París, la Sainte Chapelle, el mar de la infancia, los perros queridísimos, el árbol florecido de magnolias se acomodan en el recuerdo, acompañan como los ángeles y nada más. Ya no se encuentran en el presente, sólo son recuperables para la literatura.

---

[11] *Ibid.*, p. 89.
[12] *Ibid.*, p. 132.

De amor y lujo (2002) mereció el Premio Nacional José Rubén Romero. Trata de los recuerdos mezclados de Lisandra, una mujer de edad, y ciertos momentos imperecederos en la vida de los Romanov, la desafortunada familia del Zar Nicolás II y su esposa Alejandra. Resulta que Lisandra, o la Infantita, que es wagneriana y "tiene asientos fijos en el festival de Bayerut", es una *snob* obsesionada con la triste historia de los zares asesinados durante la revolución rusa. La genealogía de la Infantita se revela en la novela a la par de los asuntos de Nicky y Alix. Cordelia, la nieta, se vuelve la fiel interlocutora de la abuela Lisandra y comparte al mismo tiempo los pasajes de la trama familiar y la de la realeza rusa. La de ambas resalta por ser una relación espléndida, mejor entre abuela y nieta que entre madre e hija. Una vez viuda, Lisandra se enreda feliz y tardíamente con Luis Pozuelos, un buen hombre; como siempre ocurre en las novelas de María Luisa Mendoza, los matrimonios escapan a la definitividad y nuevos alientos entretienen a los personajes. Nada calma, sin embargo, la afición por lo Romanov, tan bien avenida con la protagonista quien "...llevaba en sí un aire de castillo en la cumbre, de infanta o gran duquesa para no andarnos por las ramas"[13]. Mientras tanto su nieta, de nombre shakesperiano, se aficiona a una fotografía antigua, la de las hermanas Pashkov, mujeres con maridos importantes. Nada más sabe de ellas, pero las interpreta y las compara con sus amigas. Y es que mucho le atraen las miradas a la China Mendoza: las de amor, las que suponen, las que se cruzan. Así, los ojos que ven la foto de las Pashkov, los de Cordelia, producen uno de los fragmentos más interesantes del texto:

> No sabía nada, pero en esa tarde en la que fueron capturadas a la hora del té y la lectura, el tejido y Olga fumando, sus rostros poseían una historia correspondiente individual de lejanía amorosa, estaban desasidas, resignadas a la individualidad, sobrellevaban el destino de su madre sin duda de origen noble y poderoso pero femenino, calcado del de las mujeres de siempre, entonces ensombreradas, sin escotes diurnos, enaguonas de dos o tres refajos. Guarecidas de la pobreza, afinadoras de sus caparazones disimuladores[14].

La historia de *Amor y lujo* se amalgama por lo tanto mediante cuatro vertientes: las memorias familiares de la Infantita, vestida de negro, con cuello y puños blancos; los tránsitos de los Romanov, su lujo y sus fiestas, el dolor del pequeño hijo hemofílico y la presencia del terrible Rasputín; lo que le ocurre a la setentona Lisandra y finalmente lo que Cordelia desentraña del retrato de las Pashkov (*c.* 1900), con el que se equipara ella y también lo coteja con sus amigas,

---

[13] *De amor y lujo*, Tusquets-Conaculta-INBA-Gobierno de Michoacán, México, 2002, p. 85.

[14] *Ibid.*, p. 70.

su grupo social provinciano, el cual, más allá del tiempo y del espacio, se relaciona con cuatro rusas que posan para la foto tomada hace más de cien años.

La alternancia de las historias aumenta la dimensión de la novela. La locura quijotesca de la Infantita por los Romanov, una fantasía de voraz lectora de libros sobre la monarquía rusa, se transmuta en "la verdad" de Cordelia y su fascinación por las Pashkov, que no es sino otra quimera:

> Las Pashkov, digo una de ellas, Macarena Maravilla, correspondería en la época de Alexandra la emperatriz, a la princesa Marie Mikhailovna Golitsyn, casada con un general muy cercano a Nicolás el emperador; Olga Mikhailovna Buturlin, esposa colérica de otro general, de pie en la foto y fumando, podría muy bien ser, en el juego entretenido de Cordelia, Iniciación de los Monteros. Madame Alexandra Mikhailovna Apraksin, quien se matrimonió con el destacado gran mariscal Víctor Vladiminovich Apraksin sin duda cabe es, en el devenir del tiempo hacia nosotros, Nona Cerón, tan suavecita y definitiva. Por fin la que representaría a Cordelia, "la joven de la casa", Ekaterina Mikhailova Ozerov, cuyo marido fue el ministro Petr Ivanovich. Cordelia se identifica con ella y así se lo dice a la Infantita Lisandra: ¡Que simpática mirada...![15]

Generadora de personajes femeninos, María Luisa Mendoza, como Cordelia, forja mujeres novelescas, llenas de pasiones y de memorias. Casi todas surgen del Bajío, como si fuesen estampas de otra vida, la cual posee una intrínseca fuerza literaria. El erotismo siempre presente, el cuerpo, las obsesiones femeninas con respecto a la vejez o al amor, el discurso proliferante, la composición entremezclada de anécdotas, de descripción, de repeticiones conforman una obra irrepetible, redentora de una escritura de autoras mexicanas que antes de María Luisa Mendoza estaba desabastecida de la sensualidad por sí misma y de la sensualidad que alcanza al estilo.

Las escritoras que publicaron después de *De ausencia* le deben a la China justamente una escritura suelta, emancipada. De todas formas, queda intacto, sin copia posible, el extraordinario estilo de la autora de *Fuimos es mucha gente*.

---

[15] *Ibid.*, p. 68.

BIBLIOGRAFÍA

ANTOLOGÍA
–*La O por lo redondo*, Grijalbo, México, 1971.
–*Trompo a la uña.* (Artículos periodísticos de 1981 a 1989). Gobierno del Estado de Tabasco, México, 1989 (*Los que escriben la Historia*).

AUTOBIOGRAFÍA
–*María Luisa Mendoza. De cuerpo entero: Menguas y contrafuertes*, UNAM-Corunda, México, 1991.

BIOGRAFÍA
–*Tris de sol. Carmen Serdán*, Presidencia de la República, México, 1976.

CUENTO
–*Ojos de papel volando*, Joaquín Mortiz, México, 1985.

CUENTO PARA NIÑOS
–*El día del mar*, SEP-CIDCLI, México, 1985.

ENSAYO Y VARIA INVENCIÓN
–*Crítica de la crítica*, UNAM, México, 1966.
–*¿Qué pasa con el teatro en México?*, Novaro, México, 1971.
–*2 palabras 2*, en colaboración con Edmundo Domínguez Aragonés, Presidencia de la República, México, 1972.
–*Maquinita de hacer ruido*, Edición de la autora, México, 1973.
–*¡Oiga usted!*, Samo, México, 1973.
–*Las cosas*, Joaquín Mortiz, México, 1976.
–*El teatro Juárez*, Universidad de Guanajuato, México, 1978.
–*El retrato de mi gentedad*, INAH-Museo de la Alhóndiga de Granaditas, Guanajuato, 1980.

NOVELA
–*Con Él, conmigo, con nosotros tres*, Joaquín Mortiz, México, 1971.
–*De ausencia*, Joaquín Mortiz, México, 1974.
–*El perro de la escribana*, Joaquín Mortiz, México, 1982.

–*Fuimos es mucha gente*, Alfaguara, México, 1999.
–*De amor y lujo*, CONACULTA-Tusquets, México, 2002.

REPORTAJE
–*Crónicas de Chile*, El Día, México, 1972.
–*Allende el bravo*, en colaboración con Edmundo Domínguez Aragonés, Diana, México, 1973.
–*¡Ra, Re, Ri, Ro, Rusia! La URSS*, Fondo de Cultura Económica, México, 1974.

DE AUSENCIA

FRAGMENTO

Y así que pasaron cinco años corriendo y quedándose de recuerdo en las rayas de mal pulso que el agua dejaba en muros y reclusorios, el aire en los cuadros de papel tapiz más vivo de color tras las pinturas, los espejos, los calendarios, los títulos profesionales o las cajas fuertes adosadas a la pared.

En las desportilladas de pozuelos cocineriles, en las descarapeladas y astilladeros de altares parroquiales, mostradores de telas, cueros, vasijas, granos, pomos con chiles chipotles, caramelos rellenos, hostias encajetadoras, botellas de sodas de sabores y cuanto hay para la venta libre de objetos de absoluta ingente necesidad. En los entrepaños de los ojos de las cuarentonas mujeres que sienten que la cosa avanza, en las islas cafés que salen en los torsos de sus manos como letras por cobrar de la edad, en las panzas que no había en nietos que ya no lo son y que chochean y renquean, en las calificaciones de niños que ni se portan bien al fin de cursos, en la sordera provisoria de los curas confesores, en los humores de viudas que ya no cogen y de rabos verdiosos que sí cogen, en las bancas de fierro del jardín principal que se enchuecan de algún lado por la fuerza de manos que mastuerzan o duras asentaderas de boleadores, rehileteros, charamusqueros, chamoiseros, mascareros sabatinamente gloriosos, judaicos juderos, matraqueros, vendedores de huesos labrados en el presidio, queseras, galleteras, alegriaderas, verdeperoneras con sal, jicameras enchiladas, paletas de vainilla-expendedoras, y el faunerío de vendedores en banqueta, que reposan un rato en las bancas de fierro del jardín principal, calmando ansias de mejor morirse que cambalachear por níqueles de a mentiras su tradicional mercancía a los rotos y a los catrines, dueños de las bancas de fierro del jardín principal en donde se aplastaban a ver pasar a la gente y a hacer picadillo la honra caliente de los demás, figúrate tú que anoche. En los libros de cuentas de los pobres y de los ricos, en los libros de rayas de las minas, en los libros de debes y haberes del comercio principal, en los libros de inscripción de escuelas para impudientes y colegios para herederos, en las suscripciones vendidas a las revistas honorables, como Atalaya, revista moral para familias, en todos y cada uno de los libros para escribir en ellos números y letras y recuerdos y mentadas de madre en contra del peor enemigo al que hay que hundir para vengar el recuerdo de tu padre que te quiere y no te olvida. En los hocicos circundados de canas de los pencachos

caseros, en el trote cansinudo de los caballos de casa y de coche y de tranvía y de labor, y de servicios militares y municipales y agrónomos y policiales. En las abolladuras de las vías de trenes tranvías y carretas pedreras hundidas en las minas, nivel dieciocho, en la sombra cargada de las copas de los árboles que crecieron con el tiempo, en los cuartos de azotea multiplicados para la servidumbre, en las goteras, hoyos, cuarteaduras, desvencijamientos, hendiduras, dadivosidad al catre de las casuchas de los que no tienen ni en qué caerse muertos…y así.

El tiempo que es un cabrón en primera instancia, dejaba firmas y recordaderas por todos lados, y la ciudad, que si bien era libre y soberana, contante y sonante, sufrió entre otras cosas del orden fuera de lo común, además, construcciones de hundimiento: venas bajo la tierra hasta la pared de enfrente, de múltiples minas; túneles para desalojar el agua, más arribita; caminos pluviales estilo gótico humildemente, para toda clase de cacas y meados y lo que se llaman aguas negras. También se construyeron agujeros mucho menos profundos, de los que iban brotando los tallos de las nuevas casonas y templados templos de buen temple, sanatorios, cuevarios para recogidas y enfermas mentales, niños expósitos y madres solteras, prostitutas renegadas del acostón o tísicos y sifilíticos y hasta leprosos desfalcados. Se empezaron a hacer planos para un futurísimo Teatro Juárez, aún décadas mucho antes de que Don Benito viniera al mundo, y hasta se pensó en un aeródromo en el cerro del Dado, que luego se desechó, con el maldito tiempo, para dedicar la prominencia aplanada a la imagen del Sagrado Corazón, que les encantaba a pueblo y autoridades. Con el tiempo, digo, basta decidióse, para más adelante, convertir las guías caqueriles, descacadas, claro, en calles turísticas de a mentiras para que dieran serenata por ellas grupos de estudiantinas; instituyóse el inglés en los decentes centros docentes a fin de aliviar las urgencias lingüístícas de próximas colonizadoras gringas que iban a llegar veraniegamente. Alguien propuso los hot cakes y los hot dogs como viandas nacionales, y las fincas de los elegantes fueron ordenadas pa'luego es tarde en hoteles, moteles, we speak english, bancomatic, national express, travelers checks, hoy no se fía mañana sí, no se prestan cascos, conferencia de tres minutos un tostón, evíteme la pena de negarle si me pide fiado, traiga su cambio en la mano, pague en la caja, etc.

Las variaciones sobre el same theme curaron no obstante un sin fin de penas y mortificaciones, como resultó del nuevo reglamento para el uso de las campanas, procesión de repiques, el cual vióse reducido a pelones doce toquidos en la llamada a misa, a cero bolitas de badajo en la noche y a nada de repiques a vuelo si no fuera por causa justificada a fuera de así considerarlo las autoridades

gubernamentales. Por culpa de esta amonestación dos campaneros fueron a dar con sus neurosis de campanear a la cárcel de Papayitas, y uno de ellos acabó sus días tocando la campana del cementerio que, por ser chiquita de boca no soportaba ordenamiento alguno y podía repiquetear desde que el muerto iba con las patas por delante de su velatorio rumbo allá arriba en donde el cementerio –con c– recibía a los sementales –con s– enfiambrados ya los pobres, o a las sementadas y finadas o antisementeras monjiles, señoritas aunque les cueste más trabajo.

Pasaron, újule, un montón de cosas, por ejemplo el agua de la Presa de la Cazuela: vendióse a centavo los veinticinco litros; hubo un motín, por poquitito así levantamiento, porque ni humo le echas circularon monedas de níquel y la gente reclamó entre encolerizada y bien espantada, pues ni las verduleras, ni las yerberas, ni los carniceros, ni siquiera los curas querían nada con los níqueles y los pretensos consumidores se quedaban nomás con la mano queriendo pagar, y la tarugada esa de níquel entre el pulgar y el índice corno pepino en sandwiche holandés. Híjole, hubo granizadas por pedradas, valga la obviedad, varias inundaciones, pero eso era pan de todos los días, perdonando la vulgaridad; una nevada, esa sí como en París, que volvió mortaja a cuanto hay, excusándose por la manida manía metafórica, pero nada más duró durita dos horas y que sale el sol y acaba con la magia de los venados y el jingle bell con epazote en lugar de muérdago. Un día llovió ceniza, decían que del volcán de Colima, el mal agüero le cayó a la pobre súbdita italiana doña Francisca Cosco de Mattei, que corrió a mecerse del pescuezo en un mecate y murió ahorcada sacando la lengua como es de rigor. Don T. Castillo tuvo la osadía, por esas tardes, de treparse a una canasta de ropa ensogada a un globo de tela panzón por inflamientos de aire caliente y subir al cielo en cuerpo y alma, desde el paseo del Berreador, y bajar con una mareada duradera dos quincenas, en el callejón del Barrio Alto. En el segundo intento pereció Castillo sin dolencia al ser arrastrado su meneable aparato por una vena de viento y elevado a inimaginables alturas que ya habían apartado en Cabo Cañaveral, y comprado, para inaugurarlas con doce cohetes Apolo, numerados, mucho después años de la chiflanza de Don T. que se quedó sin respiración en la estratósfera y vio para siempre estrellitas verdaderas.

Hubo máices un día sí y otro no, cuando faltaban se expedían de los Estados Unidos a precios módicos a pesar de tu superficie es el maíz. Quemóse la sastrería La Huerfanita, clausuróse la peletería La Bella Jardinera. Y como ni lloviznaba en el campo y las mieses estaban de la fregada, y a todos les importaba todo un bolillo, por piedad, la Sociedad Filarmónica invitó a un concierto gratis en honor de Cristóbal Colón. La jaqueca de la revolución no quitaba su dedo de las tablas de la ley, y cualquier borlote de gavilleros era reducido a cero sin mayor

miramiento por aquello de aquí no queremos doctrinas exóticas, comuneros de porquería. Las damas en los salones pugnaban por quitarse la soiré de guerrilla, y engalanadas hasta la hediondina lucían arriba su perla fina.

Pasaba, como se ve, simplemente la vida. La vida de nuestra pequeñuela en cambio era de embarazo crónico, pero no del que no es posible dejar de contarle los meses, que parecía que el buen Dios habíale dado la dicha de la mulada, o tal vez los limones exprimidos eran los agradecibles, los botones envaginados, los saltos de cama sin cama, el vil mosaico para que me baje a ver si libro este mes, o saber cuál trastorno interno que ni mandado hacer ginecológico. El asunto es que Ausencia desde el domingo de como quien dice Pascua, conoció el divino don de la obra de varón con su Míster D. H., mayúsculas bordadas en las sábanas matrimoniales de Dorothy, su legítima esposa (letras en el cabezal: DHD) y que significaban Daher Hassid, que quiere decir por dos veces "el que se va" y que el Míster no usufructuaba, sino de tal palo tal astilla, nieto como era de árabes jinetes radicados en Nueva York, elevadoristas de carga ambos, llamados precisamente cada uno Daher y Hassid Halá. Estibadores que descendían mundos de mercancías de barcos extranjeros como ellos, a las bodegas de los muelles neoyorkinos, o viceversa. Hasta que les dio por la venta de brillantes gracias a un contacto con un judío cuatísimo y rete padre, que además de ser buenísimo era misógino, ventajas de no tener hijos, ni mujer, ni perro que ladre, quien agarró por su cuenta al par de turcachos ensenándoles a hablar correctamente el idioma inglés, conectándolos con el contrabando, embandándolos en la riqueza, y enseñándoles a beber martinis secos en los bares del Times Square.

Bien aculturados los Halá abrieron tienda por la calle 47 dándole a la talacha legal de los brillantes hasta que Hassid le vino la ventolera de largarse a México, entre sollozos de su mujer del Brooklyn, a la que no quería llevar, ni a ella ni a sus hijos medio mensos, porque se agringaban a toda right away. Y así pues, lejos de Hassid, el Daher hermano, de aspecto rechoncho casi como si abueleara, quedóse encargado del negocio. Su facha curvada en mucho era porque traía eternamente chalecos y americanas de doble forro un poco por necesidad y tantito por recuerdo del antiguo oficio de correveipasa la fayuca. Llevaba a lo canguro entres de collares de brillantes ya montados, faltriqueras de brillantes, tú-y-yos de brillantes y hasta un pendentif de brillantes que iba a ser propiedad de las Gomitas con el correr del tiempo, vecinas de Ausencia Bautista ya para aquel entonces. Daher, al cumplir treinta años, aposentó cabeza con una empleadita de la casa, a la que sacó de trabajar y engordó tres veces para el desinflamiento niña por año: Opalina, Ámbar y Etur, cumplidoras de vidas diversas cada una, dos de ellas por causas de fuerza menor como el acostadero negado: virginales,

y a los veinte años alianzada matrimonialmente Etur con Míster Robert Haller, también empleado de la negociación y a quien Daher Halá concedióla sin mucho jaloneo porque su Halá apellido se parecía a su de él Haller y además la Etur se ajaba a ojos vistas y, sobre todo, había comenzado Daher a perder el apelativo en el tráfico de los marchantes y clientes quienes uniformaban a jefe y segundón como los Haller, y el Halá se quedaba rezagado a sólo un recuerdo de palabra, ¡ojalá!, que Daher repetía retórico refiriéndose a Hassid, perdido en las selvas ensortijadas de un México que hablaba el español del ¡ojalá! y habitaba a su hermano hasta impedirle unas letras noticiosas, en árabe, cuando más o cuando menos, que su idioma de madre no lo habría olvidado ¡ojalá!

Etur y Boby Haller fueron muy felices al nacer su primogénito y señero heredero, al que bautizaron como Daher y como Hassid, en memoria del difunto que ya era el primero, y que colgó el caftán en la trastienda empeñado en labrar el haz y el envés de un diamante milimétrico, y del segundo que a saber en dónde andará haciendo estropicios, y sin siquiera yendo a ver cómo iban las cuentas de las alhajas, qué fin tuvo Daher su hermano, qué fin sus dos hijos de sucesivas defunciones, penúltimos varones Halá neoyorquinos, que dejaron a la tía Turquesa taranta y más gimoteadora, recogida un tiempo al lado de las Halá doncellas, Opalina y Ámbar, solteronas, situación legal que no le importaba a nadie y menos a ellas, descubridoras de bibliotecas religiosas, defensoras de animalitos sin dueño, enfermeras de orfelinatos, intérpretes a cuatro manos de piezas para piano y, escondido, agazapado, un amor lésbico de la una por la otra, más fallido que un montañista asmático.

Julieta Campos

1932

JULIETA CAMPOS,
O EL DUELO CON LA AMBIVALENCIA

DANUBIO TORRES FIERRO

Novelista, ensayista y dramaturga, Julieta Campos ha incursionado en diversos géneros con dominio formal y audacia estilística. "Hoy siento que puedo reconciliarme, al fin, con mi identidad escindida" –escribió en la presentación de *Reunión de familia*, libro que recoge, en 1997, su obra narrativa y una única pieza teatral. La confesión alude no sólo a los distintos géneros en los que se ha adentrado sino a su alianza de la vocación por la literatura y la vocación por la realidad o, si se prefiere, por las abstracciones del intelecto y las concreciones de lo real. En efecto, el descubrimiento de una conciliación posible entre la taumaturgia de la escritura y la tentación de modificar socialmente lo existente parece haber obrado, en su caso, como una andadura que allanó el camino para la conciliación de dos vertientes de la experiencia tenidas por contradictorias, quizás enemigas. Así, en su itinerario, Julieta Campos ha sido escritora –escritora intelectual y crítica– y ha ejercido cargos públicos. Hay, todavía, una tercera lectura de aquella reconciliación: nacida en Cuba, la trayectoria vital la conduce a reconocer a México, casa de elección, como definitivo espacio de vida.

Al menos tres etapas se disciernen en el desarrollo de Julieta Campos. En obras de ficción como *Celina o los gatos* (1968), *Tiene los cabellos rojizos y se llama Sabina* (1968), y *El miedo de perder a Eurídice* (1979), así como en la pieza teatral *Jardín de invierno*, la palabra es acaso el objeto central de una literatura fascinada por su propia imagen, absorta en sus resonancias interiores, que rehusa la anécdota en su sentido canónico y es recorrida por personajes indefinibles, todo ello situado en su espacio-tiempo ambiguo, indeterminado. Tales preocupaciones e intereses aparecieron, en su momento, entre los años 60 y 70, como propuestas muy singulares en el ámbito de una literatura latinoamericana por lo general apegada a la norma del realismo o sus derivados. Reforzándolas, los ensayos y los artículos que por esta misma época da a conocer la autora nos hablan de una conciencia alerta ante los problemas de la escritura, una conciencia que indaga en los mecanismos menos formulados del lenguaje y que centra buena parte de sus inquietudes en una mirada inquisitiva. Más tarde, distanciándose de tales desvelos, y sin provocar una fractura que hiera el corazón

de lo escrito, aparecerá en la autora un nuevo horizonte: el del análisis de las ideas y el sondeo en la realidad. Títulos como *Un heroísmo secreto* (1988), *¿Qué hacemos con los pobres*? (1995), *Tabasco: un jaguar despertado* (1996), dan testimonio de intereses generosos, expansivos. Dan testimonio, también, tanto de su ánimo por sondear en la escritura como de su empeño por volver a México una de las instancias centrales de su reflexión.

Estas tres etapas, confluentes, complementarias, convierte a esta escritora en una *figura* de rasgos peculiares en el desarrollo de las letras mexicanas. Se trata, en efecto, de una *figura* compleja, de ejes múltiples. Ya se sabe que a menudo conviven, en el ser del hombre, simultáneas aspiraciones opuestas: la que se desdobla en lo individual y en lo social, en el ensueño y en la materialidad, en el parentesco y la soledad, la que querría remontarse a lo aéreo y la que pretende arraigar en lo contiguo... Fue el segundo romanticismo, tan oscilante entre la escuela de la melancolía y el llamamiento de lo real, entre la política, arte "*tout d'exécution*", y la literatura, arte "*qui parle à l'âme*", el que porfió en la ingénita antagonía de esas esferas, fruto sin duda de una conciencia persuadida de no poder satisfacer en la nueva sociedad creada por la burguesía postrevolucionaria las apetencias de un "yo" en busca de un absoluto –de un deseo– insaciable. Una y otra esfera –sin nunca abandonar, es verdad, una suspicacia recíproca– llegarían a una avenencia reconstituyente en el desarrollo del siglo XX, cuando las novelas ejemplares de André Malraux (el hombre que alía al intelectual y al político, el hombre que pasa del mundo de la reflexión al mundo del destino) anuncien, casi como ley de una época, que el vivir y el escribir ya no pertenecen a universos distintos sino que se entrelazan, se complementan mutuamente y se enriquecen dramáticamente.

Así, sin discrepancia alarmante, la misma humana intención que es capaz de engendrar una mirada que nace de adentro de un texto y que adopta la andadura abstracta de un recoleto monólogo puntilloso, como ocurre en las obras antes enumeradas de Julieta Campos, esa misma humana intención hace un ademán expansivo y se adentra en la vasta realidad próxima con la esperanza –también ella excitada y romántica, partera de nutridas tentativas enmendadoras– de infligir modificaciones y dirección a lo dado, de eventualmente enderezar lo torcido y redimir lo condenado. Peregrino itinerario que transita de una prosa sensible, tersa, susurradora, que mucho fía en la calidad de los matices, y que tanto se empeña en escuchar la voz del fuero interno, a los síntomas confusos y las convulsiones ruidosas de la historia hecha carne y hueso.

No sorprende, en este contexto, que la propia Julieta Campos haya asegurado –como ya se recordó– que las piezas de *Reunión de familia* conforman "un trayecto concluso" y que, a partir de entonces, publique ensayos que ponen por

escrito sus fogueos con el México a la intemperie, con "el otro México". Es, por supuesto, una forma de dar testimonio, de alegar y refrendar sus mudanzas a lo empírico; es, también, un desvelo por juntar lo discordante, un pasmo que ansiaría hermanar, sin menoscabo para ninguna de las partes, sin remilgos dogmáticos, el verbo y la acción. Acaso estos cruzamientos entrañen, en el fondo, un anhelo mayor, de índole existencial y literaria: hacer coincidir las palabras de la tribu, las palabras que nos son ajenas, con las palabras que nos pertenecen, que nos son propias por provenir de nuestro interior; y puede que hasta se pretenda algo más: restituir la alianza extraviada –otra versión de aquella "identidad escindida" que se citó al principio de estas líneas– entre el cuerpo y el espíritu, entre el individuo y el ciudadano: entre el ser solitario y el ser solidario. Este teorema que tienta concertar lo general y lo singular, el lugar común extranjero y la raíz del corazón propio, el adentro y el afuera, es el que alimenta, en la industriosidad de Julieta Campos, una voluntad de integración y acopio y, en el humano personaje que de allí ha resultado, una cabal, siempre hospitalaria, armonía amistosa.

En 2003, Julieta Campos regresó a la novela con *La forza del destino*. Libro de madurez, libro de perfección formal, *La forza del destino* es un continuo de historias y subhistorias que aspiran a abarcar un mundo: la novela comienza en 1492, en Toledo (España) y culmina de un modo en 1956 y de otro modo en 1991: se cubre, así, la leyenda de los siglos que nos forman y nos conforman a nosotros, los latinoamericanos. Libro transterritorial, *La forza del destino* es muchos libros: la saga de un continente, una saga social, una saga familiar y la saga, en fin, de una conciencia esforzada en deletrear, pacientemente, sensualmente, su experiencia. Así, la autora traza un círculo que envuelve sus orígenes personales, familiares y nacionales con sus orígenes intelectuales y escriturales.

ENTREVISTA:
UN TRANSCURSO TRANSTERRITORIAL

JULIETA CAMPOS-DANUBIO TORRES FIERRO

TORRES: Tu novela más reciente, *La forza del destino*, apareció el año pasado. Es una saga que recorre cinco siglos y un viaje a la semilla: una vuelta a tus mitos fundadores, a esa especie de "sagrado arcaico" personal donde han buceado narradores tan diversos como Proust, Faulkner o Juan Rulfo. Fue un regreso singular, después de más de veinte años de silencio narrativo, en los que sólo escribiste ensayos y una obra dramática. ¿Qué te pasó en esos años? ¿Qué significa este libro para ti?

CAMPOS: Este libro es la suma de mi aprendizaje de la vida. Sé muy bien que, aunque empecé a imaginarlo hace más de veinte años, no habría podido escribirlo entonces. Es uno de esos libros que sólo pueden crecer dentro de uno cuando se ha ido sedimentando la memoria con muchas experiencias de la vida misma, de la muerte y del amor. Es, además, una reconciliación con mis orígenes, con la otra parte de mi identidad escindida que me remite a Cuba. En los 60 y los 70 escribí una ficción de vanguardia, que ponía entre paréntesis el espacio y el tiempo, que evitaba el relato lineal, que "desconstruía" a los personajes, que evadía lo anecdótico.

TORRES: Se habló de una afinidad de aquellos textos tuyos, como *Muerte por agua*, *Tiene los cabellos rojizos y se llama Sabina* o *El miedo de perder a Eurídice* con el *noveau roman* francés y, en efecto, había esa obsesión por el lenguaje y por la forma, por la construcción de una estructura, de un "objeto verbal" concebido como "objeto de arte".

CAMPOS: Tú sabes que mi primer encuentro con el mundo, fuera de Cuba, fue cuando me fui a estudiar a París, en los años 50, haciendo una escala brevísima en Nueva York. Fue también un encuentro muy enriquecedor con la literatura francesa, que sin duda me dejó huella y, en aquel momento, Francia estaba a la vanguardia de la experimentación literaria. Pero mis primeras lecturas de juventud habían sido de autores ingleses, norteamericanos, alemanes: Virginia Woolf, mucho; también Katherine Monsfield, Elizabeth Bowen. Y, por supuesto, Joyce y Rilke. Y Thomas Mann. A los dieciocho años leí *La montaña mágica*, dos veces, primero en inglés y enseguida en español. Por desgracia no leía yo

el alemán. Mann me impresionó mucho. Creo que en *La forza del destino* hay una reminiscencia de *Buddenbrooks*, la gran saga familiar de Thomas Mann. Aunque si comparas uno y otro libro, podrías suponer que no tienen nada en común. Por cierto, recuerdo haber leído todos los *Episodios nacionales* de Pérez Galdós, el enorme novelista español de fines del XIX, durante unas largas vacaciones en La Habana. No fue una influencia consciente durante la escritura de mi saga cubana, pero no dudo que aquella lectura remota haya estado por ahí guardada, en alguna de esas entretelas que se esconden entre la memoria y el olvido. Pero, volviendo a esos dos momentos tan distintos de mi trabajo narrativo, yo te diría que tienen que ver con dos momentos completamente diversos de mi biografía.

La indefinición de tiempo, espacio y personajes en aquellas primeras ficciones habla de un tránsito difícil entre la ciudad de La Habana y la ciudad de México, de la elaboración laboriosa de un vínculo con México. En mi interior, los espacios reñían entre sí y la percepción del tiempo tendía a prolongar el pasado en presente perpetuo y a encontrar en el texto un espacio imaginario capaz de cobijarme de la sensación de pérdida, del exilio de Cuba, de la lejanía de mi padre y de mi madre.

TORRES: Hablas de exilio, pero tu salida de Cuba no fue un exilio. En París tu vida cambió de un modo radical: conociste a tu marido y, en lugar de regresar a Cuba, te radicaste en México. Fue una elección voluntaria. Como lo fue irte a estudiar a Francia. No había atisbos siquiera de una revolución. Pero tú hablas de pérdida y de exilio. Yo te preguntaría: ¿Qué pasó con el vínculo con Cuba y con tu familia cuando estalló la revolución?

CAMPOS: Yo era hija única, había nacido en una ciudad singular, prodigiosa, que era La Habana, ni caribeña ni mediterránea, pero con algo de Cartagena de Indias y algo de Alejandría y algo de Cádiz. Una ciudad que, a través de las atalayas de un sinfín de balcones, se asoma hacía el infinito horizonte, oteándolo sobre las crestas casi siempre encrespadas de un oleaje impetuoso, color lapislázuli. Una barrera de arrecifes protege a la ciudad del océano. Mucho después supe que, cuando nací, en aquella ciudad había una vitalidad confusa, amenazante y agitada. De pequeña, me duermo con el cañonazo de las nueve y me despierto con la campana de algún tranvía o la sirena de algún barco, sin adivinar que en la calle las pasiones políticas han derrocado a un tirano para instalar en el poder a un ambicioso sargento: corren los años treinta del siglo XX. Una madre y una abuela sumamente amorosas me aíslan de las estridencias de afuera. La muerte había visitado la casa con demasiada frecuencia: el abuelo y los dos hijos varones, hermanos de mi madre, se habían ido. Mi aparición devolvió la vida a la abuela y para mi madre fue casi un milagro acunar a esa

niña de un matrimonio tardío: mi padre, enamoradizo y aventurero, había tardado quince años en culminar el noviazgo.

Pero creo que no estoy contestando precisamente tu pregunta. O a lo mejor sí, porque aquella infancia sobreprotegida y un poco sofocante también tuvo otra vertiente: mi padre me había transmitido su temperamento libre, su imaginación y su afán de ver mundo –su padre, andaluz como él, había sido capitán de la marina mercante española. Todo eso explica una de mis ambivalencias: el deseo de viajar, que me condujo a Europa a los veinte años, y a la vez, el deseo de quedarme para siempre resguardada de los ruidos y los azares de afuera. Más allá de los aromas del jazmín y el galán de noche que cultivaba la abuela estaba el ancho mundo con todos sus atractivos y sus peligros. Los barcos llenos de luces que fondeaban en la bahía empezaron muy pronto a hacerme guiños. El Queen Elizabeth me trasladó, por fin, de Nueva York a Cherbourg. Y, en París, encontré a un mexicano que todavía es mi marido.

TORRES: Hubo un primer alejamiento de Cuba y en París tu vida cambió para siempre. ¿Podríamos decir que la revolución, poco después, marcó la distancia con Cuba con un signo de desgarramiento?

CAMPOS: Estábamos en La Habana, pasando navidades con la familia, cuando cayó el dictador Batista y entró a La Habana Fidel Castro, en medio de una apoteosis de entusiasmo generalizado. Recuerdo que mis dos tías abuelas lo comparaban con Céspedes y Martí, los héroes de la gesta de independencia.

El entusiasmo era demasiado contagioso y el ansia de libertad llenaba los ánimos. Pero, poco a poco, la atmósfera empezó a enrarecerse y la vida cotidiana se fue llenando de restricciones. Papá y mamá no pudieron venirse a vivir a México, como lo habían planeado: a ella la invadió un cáncer de pulmón que la fue matando a lo largo de cuatro años terriblemente lentos. Un año después murió mi padre, de un ataque cardiaco. Cuando fui a verlos, un año antes de la muerte de mi madre, me quitaron el pasaporte al llegar y, durante la semana que pasé al lado de mi madre, enormemente deteriorada, me invadió una agobiante sensación de encierro, de estar atrapada entre muros de agua que me detendrían allí para siempre. Y había algo muy ominoso en el aire que se respiraba. El duelo por mi madre, y poco después por mi padre, fue también el duelo por un modo de vida, por un tiempo perdido, por algo entrañable que se quedaba definitivamente atrás.

TORRES: Sin embargo, por esos mismos años, y como tantos intelectuales latinoamericanos, tu marido y tú misma, apoyaron lo que significaba la revolución de sacudimiento social y político...

CAMPOS: Así es. Durante algunos años, coincidiendo con aquella experiencia personal de sofoco y extrañeza (o extrañamiento), compartimos con la mayoría

de los intelectuales latinoamericanos, las expectativas de algo completamente nuevo, de una transformación libertaria y democrática, que nada tendría que ver con el totalitarismo.

Luego, esas ilusiones se fueron apagando, cuando se empezó a copiar abiertamente el modelo soviético. Un dirigente que se ofrecía como campeón de una utopía de justicia y libertad utilizó su notable capacidad de seducción para concentrar todo el poder y comportarse como caudillo vitalicio, como dueño absoluto de todos los deseos y todas la voluntades.

TORRES: Y eso influyó obviamente en tu literatura...

CAMPOS: Mientras Cuba empezó a volverse, en mis primeros textos, un paisaje abstracto, jamás mencionado, yo iba elaborando el brusco desarraigo y una lenta y laboriosa inserción en mi nuevo entorno mexicano.

Mi biografía se escindía entre dos identidades: a eso habría que atribuirle, me parece, la fragmentación del tiempo, el espacio y los personajes que andan en mis ficciones de los 60 y los 70 como almas en pena, en pos de un relato donde cobijarse. Era un ficcionar fronterizo, que bordeaba siempre el relato sin acabar de abordarlo. Pero no fue un divertimento cerebral o imaginario. Fue un transitar por una cuerda floja, donde el derecho a sobrevivir estaba en juego.

TORRES: ¿Quieres decir que aquella literatura refinada, aquellos "artefactos literarios" que alguien ha considerado textos canónicos del "posmodernismo", donde parecen prevalecer la lucidez, la inteligencia y hasta, diría yo, una cierta distancia irónica, esconden algo más profundo y, por eso, más elemental?

CAMPOS: Por supuesto. Había melancolía, desgarramiento y una dolencia no precisamente cerebral por los huecos del mundo. Sólo la escritura me permitió sobrevivir por aquellos años en una realidad que me enviaba señales contradictorias y que me parecía, esencialmente, caótica. Sólo la escritura podía imprimir un orden en ese caos.

TORRES: Tú has mencionado, más de una vez, motivos y temas recurrentes: gatos, espejos, Venecia, barcos, islas...

CAMPOS: Son claves de doble signo: tienen que ver con la ambivalencia entre eros y la muerte. Venecia es o fue la quintaesencia del espacio imaginario: el sitio de la más espléndida belleza. Y en su fascinante laberinto se infiltra, por todas partes, la amenaza de la muerte. Thomas Mann lo dejó inscrito para siempre en ese cuento prodigioso que es "La muerte en Venecia".

TORRES: ¿Por qué no hablamos un poco de lo que te pasó en los 80 y parte de los 90? Te lo pregunté al principio y no me los has contestado. Yo creo que el vuelco que dio entonces tu vida fue muy definitorio.

CAMPOS: Es verdad. Hasta ese momento yo había acompañado la escritura con otras actividades que, de una u otra manera, le eran vecinas. Traduje muchos

libros: durante años fui una pasajera en tránsito entre la historia y el psicoanálisis, la sociología, la filosofía y hasta la economía. Llegué a traducir más de treinta libros. También hice vida académica, enseñando en la Universidad Nacional y escribí en suplementos culturales y revistas, como *Plural*, *Vuelta* y la *Revista de la Universidad*, que empecé a dirigir en 1980. Octavio Paz me convenció para que coordinara actividades del Pen Club y se me ocurrió editar un boletín para registrar los numerosos atentados a la libertad de expresión, incluyendo la cárcel y, a veces, cosas peores, que padecían por todas partes hombres y mujeres de letras. Viajé mucho, por Latinoamérica, los Estados Unidos y Europa. Volvíamos siempre a París, la única ciudad donde, después de México, nos sentíamos en casa. En 1975 regresé a La Habana. No me gustó lo que ví, lo que oí y lo que no oí. La Isla se había vuelto ostensiblemente silenciosa.

TORRES: Sigues sin contestar mi pregunta.

CAMPOS: Estoy a punto de. En 1982 otro dilema vino a perturbarme. Se me había estado insinuando un libro de otra naturaleza, que nada tenía que ver con mis ficciones anteriores. Tenía un primer esbozo y sentí que debía acercarme de nuevo a *Buddenbrooks.* Tú sabes que aquello, que apenas era entonces una melodía lejana que se iba aproximando poco a poco, acabaría por invadirme y desbordarme. Pero eso sería muchos años después. En aquel momento la idea me tentaba y me daba miedo. Como si alguna prohibición arcana me impidiera intentar una narración tan ambiciosa como esa que empezaba a presentir, y que, además, tenía que ver con la otra parte de mi identidad que durante años guardé bajo llave, en un rincón de la memoria donde no había que penetrar.

Pues bien, justamente cuando mi escritura estaba a punto de dar un salto hacia otra dimensión, fue mi vida la que dio el salto. Mi marido me anunció que buscaría la gubernatura de su estado y yo palidecí. ¿Qué tenía que hacer la escritora que me habita en una aventura política? Él ya había transitado diez años antes de la academia (dirigía la Facultad de Ciencias Políticas en la Universidad Nacional) al Senado, pero eso no había alterado mi cotidianidad.

Esto, en cambio, significaba pasar seis años en Tabasco, en el Sureste mexicano, en la periferia de todo: de los amigos, del ambiente literario, de la revista, del Pen Club. Una arraigada desconfianza hacia el poder me auguraba una incómoda temporada en el trópico húmedo. Casi todos me lo anticiparon. Pero no hubo tiempo para dudar. Otra vez el desarraigo, ahora de la ciudad de México, a la que ya me unía una creciente sensación de pertenencia.

TORRES: Estábamos encantados, haciendo la revista de la Universidad, que habíamos modernizado, desde el diseño que hizo Vicente Rojo hasta el contenido, que abrimos a los escritores jóvenes y a lo más vivo y representativo de Latinoamérica y de España. Pero eso no se acabó. Todavía se prolongó dos

años más. Yo, que era el secretario de redacción, te llevaba los materiales a Tabasco, donde también participaba en la animación cultural. Pero para ti Tabasco fue algo completamente nuevo. Yo diría que casi una conmoción.

CAMPOS: Sí. Fue lo inesperado: aquella intempestiva circunstancia me cambió la vida. Yo había explorado, casi obsesivamente, los motivos del deseo de escribir: me había perseguido el afán de observarme en el proceso de gestación que conduce a parir un libro. Inclusive fue el tema de una novela premiada: *Tiene los cabellos rojizos y se llama Sabina.*

Y en *Función de la novela* había confirmado, en la suma de testimonios de muchísimos narradores, lo que mi propia experiencia me sugería: uno escribe novelas para poner un orden en el caos de la vida, para colmar en lo imaginario lo que no se colma en una realidad siempre insuficiente. Se escriben novelas porque se necesita obturar, con la escritura, huecos, vacíos de lo real. El escritor sólo confía en la taumaturgia de la escritura para recomponer la realidad. No cree en la posibilidad de transformarla de otra manera. Ni aspira a hacerlo.

Lo que me pasó en Tabasco fue un descubrimiento insólito: *hacer* puede ser embriagante. Yo estaba descubriendo, a la vez, *el otro México*: el país de la pobreza extrema, de la privación absoluta, de la incapacidad de satisfacer las necesidades más elementales.

De pueblo en pueblo, en acaloradas jornadas de campaña, me topé de repente con el rostro de los otros: los desposeídos. Fui aprendiendo a leer de otro modo la realidad.

TORRES: Y se te fue desvaneciendo la urgencia de la escritura.

CAMPOS: Tienes razón. Eso ocurrió. Me dejé atrapar, yo misma por otra historia: dejé de escuchar únicamente a mi deseo de sustituir los vacíos del mundo con otro paralelo, el imaginario, y me lancé a una empresa azarosa pero fascinante, mejorar las condiciones de vida de los más pobres de los pobres de México: los indios. Hacer, como te decía hace un instante, puede ser embriagante: sobre todo cuando se empieza a entender que el "hacer" propio pasa por la capacidad para inducir el "hacer" de los demás: que esos que, por tanta privación de todo, han llegado a la más triste de las condiciones, la de perder la confianza en sí mismos. De repente, la gente empieza a tener nombres y apellidos, y aparecen los obstáculos que todos los días obstruyen la salida de la resignación pasiva. Son visibles, palpables, dejan de ser datos estadísticos registrados en algún documento o en algún libro.

TORRES: Lo que te pasó en los ochenta fue que descubriste otra Julieta.

CAMPOS: Descubrí la fraternidad. Pero no como un concepto intelectual. No como un enunciado de alguna declaración propositiva, pero todavía abstracta, de los derechos del hombre. Fue una vivencia apasionada de casi seis años.

Aprender a escuchar es una educación fabulosa de la sensibilidad. Comprendí el valor de todo eso que tenemos sin darnos cuenta de que, en un mundo tan desigual y tan injusto, tenerlo es un verdadero privilegio: la posibilidad de nutrirnos, de curarnos cuando enfermamos, de vivir en un ámbito confortable, de educarnos, de tener acceso a la cultura. Por un golpe de azar, el infortunio de los más pobres no nos tocó a nosotros. Y, por un golpe de azar, yo estuve, en un momento dado, en situación de atemperar algo de esa disonancia, de ese escándalo moral que tanto se ha acentuado en nuestros días: la enorme distancia que separa a unos cuantos islotes de prosperidad, donde vivimos los menos, del océano de carencias donde apenas sobreviven los más.

TORRES: Dejaste de escribir por esos años, pero la escritora estuvo ahí agazapada, todo el tiempo. Observando y algo más, porque promoviste ese experimento tan singular que fue el Laboratorio de Teatro Campesino e Indígena.

CAMPOS: Y fue fantástico ir viendo cómo, en aquellas comunidades colgadas de la sierra, la gente se sabía de memoria *Bodas de sangre*, de García Lorca, y uno podía encontrarse a una mujer joven, con su hijo en brazos, o a una abuela entusiasta, recitando en voz baja, como si rezaran, los parlamentos de los actores que allí al aire libre, en medio de los cerros y de la selva, en un prodigioso escenario natural, revivían la tragedia del poeta granadino haciéndola propia y confirmaban, una vez más que el arte, el verdadero arte, no tiene fronteras, es universal.

TORRES: Y eso quedó demostradísimo cuando el laboratorio se presentó en Nueva York y luego en Granada y después en Madrid.

CAMPOS: En efecto. Recuerdo la reacción de Joseph Papp, aquel hombre que fue una institución del mundo teatral neoyorkino, que durante quince años mantuvo en Broadway la puesta de *A Chorus Line*, uno de los musicales más famosos de la época. Primero vio al grupo de más de cien actores en los Catskills, esa zona boscosa del Upstate neoyorkino donde, hacía 17 años, el Festival de Woodstock había despertado tanta expectación. Era el mes de agosto de 1986 y se conmemoraba el 50 aniversario del asesinato de García Lorca por los franquistas.

Como parte del Festival Latino, que patrocinaba Papp, los 140 indígenas tabasqueños fueron invitados a Nueva York. Era su primera salida al extranjero. Papp tenía lágrimas en los ojos cuando declaró: "Es uno de los grupos más buenos que ha visto en mi vida".

Al año siguiente, en Oxolotán, fue más explícito. Mira, aquí tengo aquel recorte de prensa: "Se trata de un trabajo superior, comparable con el de cualquier trabajo teatral del resto del mundo. Y, a la vez, es algo excepcional en el mundo, tiene un alcance enorme, porque rompe las fronteras del teatro cuando crea en

la gente el sentimiento, el sentido del futuro de la vida, sin ningún discurso político".

Y dijo más: dijo que seguramente un espectador del Globe en la época de Shakespeare habría sentido algo muy semejante a lo que él estaba experimentando: "Uno puede sentir que está contemplando a la totalidad de una nación" –eso dijo. ¿Qué te parece?

TORRES: Lo que yo siento es que me perdí algo muy especial.

CAMPOS: Te lo perdiste por haber dejado México, precisamente entonces, para irte a vivir a Buenos Aires.

TORRES: Me acuerdo de los comentarios que aparecieron en la prensa española, sabes que yo leo *El País* en cualquier parte donde me encuentre. Fue cuando se presentaron en la Casa de Campo de Madrid, también al aire libre, después de pasar por Granada, donde nació y murió el autor de *Bodas de sangre.*

No se me olvida que hablaban del silencio sobrecogedor que guardó el público, que incluía a Isabel García Lorca, cuando terminó la obra, antes de ponerse de pie para aplaudir.

CAMPOS: Recordar todo aquello me da mucha nostalgia. Tratar de dimensionar el tiempo transcurrido desde entonces me da un poco de vértigo. Son casi veinte años. No lo rememoro con frecuencia. Casi prefiero olvidarlo. Como si aquella parte de mí hubiera tenido que morirse un poco para seguir adelante, para vivir lo que ha venido después.

TORRES: Creo que algo que te caracteriza es vivir cada etapa con una rara intensidad. Así vives tus ambivalencias. Pienso que nada se te muere, sino que lo transformas y permanece de otra manera.

CAMPOS: Quizá lo que me salva es que los dilemas de mis ambivalencias no han sido irreconciliables. Después de Tabasco tardé en recuperar el uso de la palabra o la práctica de la escritura si lo prefieres. Durante un año –en 1990– tuve que representar un papel bien distinto: esposa del Embajador de México en España. No fue grato. Se pierde mucho tiempo en recepciones y en otras frivolidades inocuas –no todas las frivolidades lo son, me apresuro a añadir.

Pero también aproveché aquella estancia para retomar el hilo de ese proyecto que llevaba diez años encajonado. Alguien que había colaborado conmigo en Tabasco, y que hacía un doctorado en la Complutense, se puso a hurgar en archivos de Valladolid, de Simancas y de Sevilla para rescatar documentos que me serían utilísimos –unos años después– para afinar y reelaborar la idea original, que requería ir madurando, mientras yo cocinaba otros dos libros.

TORRES: *¿Qué hacemos con los pobres?*, un volumen de casi mil páginas donde haces una minuciosa exploración de la secuencia transgeneracional de la pobreza en México, desde antes de la Conquista hasta hoy. Y otro, pequeño,

donde describes la experiencia de Tabasco y que, me parece, es complementario del otro.

CAMPOS: Así es. Fue mi manera de conciliar, en este caso, una de mis ambivalencias. Yo tenía que articular todo aquello y, también, poner un poco de distancia. Volver reflexión y análisis lo que me había sucedido emocionalmente y luego me había dejado el hueco de la pérdida. Fue un proceso de cinco años, en los que fui elaborando aquel duelo por la pérdida de todo lo que Tabasco significó para mí, dándole vuelta al sentimiento doloroso y construyendo algo con signo positivo: una minuciosa exploración histórica para rastrear los orígenes y la secuencia de la pobreza transgeneracional en México. Eso me llevó también a un análisis de las consecuencias de la aplicación del modelo neoliberal y del marco de la globalización. Un marco en el que este país tiene que insertarse hoy, sólo que con un proyecto alternativo, incluyente, para empezar a revertir la aparente totalidad de un destino despiadado.

A lo largo de la escritura de ese libro, de *¿Qué hacemos con los pobres*?, fui descubriendo cuánta razón tenía Octavio Paz al señalar, como lo hizo en el *El laberinto*, que el divorcio que ha mantenido al país moderno de espaldas al país tradicional ha sido el responsable del drama mexicano.

TORRES: Ese libro fue para ti una verdadera inmersión en las entrañas de México.

CAMPOS: Sí. Fue un viaje al centro de lo mexicano, que me llevó a confirmar lo que había aprendido en Tabasco.

En el contacto a ras de tierra con los más pobres de los pobres; los indios. Por eso quise dejar también un testimonio de aquel aprendizaje: hay que empezar por un desarrollo sustentable, desde abajo, con los recursos con los que realmente contamos en las regiones más pobres –contando la participación de la gente como un gran recurso– y olvidarse de los milagros.

Después del libro grandote vino otro pequeño, que se titula *Tabasco: un jaguar despertado*.

TORRES: Los dos libros reflejan y concilian dos de tus ambivalencias.

CAMPOS: Tenía que reconciliar mi afán de acciones tangible con mi vocación de escribir. Algo en mí me recuerda siempre que el presente pronto se vuelve pasado, que el hacer y el poder son efímeros. Y siento que la escritura permite rescatar algo de la usura del tiempo. Por otra parte, sumergirme a fondo en la parte mexicana de mi identidad fue saldar una deuda. Sólo entonces pude disponerme a asumir plenamente esa otra parte, la cubana, y a escribir el libro que me estaba esperando.

TORRES: Creo que tu vida ha estado marcada por una reiterada alternancia de razones y pasiones. ¿Estás de acuerdo?

CAMPOS: Yo diría que me he pasado la vida tratando de conciliar unas con otras.

TORRES: Y lográndolo.

CAMPOS: A veces sí.

TORRES: En el prólogo de *Reunión de familia,* ese libro donde aparece recogida, en 1997, tu obra de ficción de aquellas décadas y una obra dramática, *Jardín de Invierno*, das por cerrado un ciclo: hablas de un trayecto concluso y, a la vez, de un punto de partida. Anuncias que has emprendido una larga "leyenda de los siglos" que se inició quince años atrás, y que estuvo tocando insistentemente a tu puerta. Ese libro te tomó siete años de escritura y se llama *La forza del destino.*

CAMPOS: Hace más de veinte años empezó a dibujarse este largo relato como un vago objeto de deseo. Más bien se fue configurando una melodía que se iría volviendo novela. Un sinfín de voces cubanas, desde la memoria y desde el presente, comenzaron a asediarme. Visité libros de genealogías. Recurrí a archivos.

TORRES: Pero el libro no es, propiamente, una novela histórica.

CAMPOS: La ficción se nutre de un engarce imprevisible entre lo que fue y lo que pudo haber sido y la historia incide oblicuamente sobre los personajes. Un libro de genealogías me abrió las puertas al campo, inmensamente abierto e inmensamente hermético, del pasado. Ante mi curiosidad y mi asombro empezaron a acompañarme rostros, voces y gestos de catorce generaciones que iban a dar a mi madre y que, en el reciente catálogo, no eran más que nombres y apellidos, fechas y oficios.

TORRES: La familia, que se asienta en Cuba, con otras familias fundadoras, a principios del siglo XVI, se va vinculando con la historia de la Isla. Las referencias a la historia que se escribe con mayúscula es impecable, pero lo que te importa es encontrar ese lugar de intersección donde convergen un destino colectivo y uno o varios destinos individuales.

CAMPOS: Mañana empezó hace mil años, como alguna vez sugirió Faulkner. Y yo descubrí, de repente, que tenía tantos recuerdos como si hubiera cumplido 500. Todo lo que ha sido, de alguna manera, sigue siendo. Los rumores que encierran los archivos no son rumores de muerte sino de vida. A veces escuchar a los muertos nos permite entender mejor a los vivos. A medida que se fue construyendo la novela fueron saliendo a la superficie todos esos discursos, o voces, que alguna vez habitaron la Isla y que una voz autoritaria –la voz de un dictador– ha pretendido silenciar. Porque en Cuba se ha pretendido cancelar el pasado, como si la historia hubiera empezado al primero de enero de 1959.

TORRES: El libro empieza con un gran coro, un mural de voces discordantes que pretenden abrirse paso entre la neblina: las voces de los vivos se confunden con las voces de los muertos. El ritmo de esa obertura es entrecortado, jadeante. No puedo evitar la analogía musical. Además el título alude a una ópera de Verdi.

CAMPOS: Sólo al terminar la novela, cuando estaba escribiendo esa obertura de setenta páginas que se me impuso y empezó a escribirse casi sola, me di cuenta de que ése era el único título posible. A lo largo de siete años se me fueron ocurriendo muchísimos títulos, pero de pronto, entre aquella marejada de voces, surgió una que aludía burlonamente a la fantasía que, sobre todo a partir del siglo XIX, tuvieron los cubanos. La fantasía de ser la Isla de Utopía, ese espacio privilegiado para una visión trascendente: la de construir una república democrática ejemplar para las demás de Latinoamérica.

Aquella fantasía, alimentada por el patriota Martí a fines del XIX, sirvió de terreno fértil para que un personaje mesiánico la recogiera, a mediados del siglo XX, y embarcara a la Isla en una aventura temeraria que le fue conduciendo a un naufragio. Me refiero, por supuesto, a Fidel Castro.

TORRES: Pero el destino tiene otras muchas implicaciones en ese libro. Es uno de sus grandes temas: incide, de una u otra manera, en la vida de tus personajes.

CAMPOS: Sin duda. El *destino* es algo que los humanos sentimos sobre nosotros sin haber podido racionalizarlo jamás: el destino, el despiadado e insensato destino, el caprichoso destino, hace y deshace las vidas de los individuos y de los pueblos.

Si no creemos que una supuesta racionalidad guía el acontecer de la historia, algo que muy pocos suponen después de los múltiples horrores del siglo XIX y de estos años inaugurales, tan sombríos, del XX, resulta cada vez más tentador echar a andar, entre las páginas de un libro, a ese oscuro e insondeable actor en el que los poetas han encerrado, desde siempre, lo imponderable, eso que incide en la sucesión de vidas que teje y desteje el tiempo.

TORRES: ¿Sería el tiempo, entonces, el otro gran tema, la otra melodía que se va desplegando?

CAMPOS: Es el tiempo, efímero e irreversible, lo que propicia que el destino se enseñoree del escenario. Todo ocurre en esa novela, o casi todo, a bordo de una isla que navega al garete cortejada, o asediada, por el mar. Se repiten los ciclos de nacimientos, maduraciones y muertes de muchísimos personajes. Se escucha la incesante melodía del tiempo. Del tiempo que se extingue. Del tiempo que renace. En un breve lapso, entre nacimiento y muerte, cada ser humano cumple un destino o pretende burlarlo.

TORRES: *La forza del destino* está en las antípodas de tus novelas anteriores. Se sitúa en lo que podríamos llamar el canon clásico de la novela, el que más

agradecemos los lectores: un continuo de historias y subhistorias que aspiran a abarcar un mundo, a que el libro sea muchos libros.

CAMPOS: Me gusta pensar que es algo así como las "mil y una noches" de la más grande de las Antillas.

TORRES: ¿Te gusta imaginarte, entonces, como una especie de Scherezade?

CAMPOS: ¿Una pequeña Scherezade criolla? La verdad es que todos los que escribimos repetimos el ritual de Scherezade: contando historias buscamos aplazar la muerte. Pero sé muy bien que eso no deja de ser otra fantasía.

TORRES: A propósito de Scherezade, se me ocurre preguntarte si crees que la condición femenina se refleja de alguna manera en el acto de narrar.

CAMPOS: Acabo de leer una entrevista con Loben Bengas, ese hombre que pretende escribir como pretende vivir: lleno de respeto hacia las prioridades vitales, de respeto hacia la esperanza, la única manera –dice él– de estar rozando lo eterno. Ahora se propone escribir una historia basada en cartas de una mujer de edad incierta –¿tiene 15 años o tiene 75?– dirigidas a un hombre preso por motivos políticos. Dice que es un reto escribir cartas desde el punto de vista de una mujer.

A una mujer le pasaría lo mismo, le pasa lo mismo, cuando crea personajes masculinos y los echa a andar por el mundo paralelo del relato. Le pasó a Emily Bronte, que hace decir a Cathy: "Yo soy Heatcliff". Le pasó a Flaubert, cuando se atrevió a decir: "Madame Bovary soy yo". El momento de la creación es de una rara intimidad: la vida en el cenit. Escribir es dejarse habitar por todas las voces que nos rondan y colmar un deseo que sólo puede satisfacerse con lo imaginario. La escritura nos devuelve la omnipotencia infantil que algún día nos permitió configurar el mundo a la medida de nuestro deseo. Y el deseo, que rige el inconsciente, es atemporal. La escritura niega la muerte. Y, como el inconsciente, es andrógino. En el fondo de nuestro imaginario más arcaico, ese indecible que dice la escritura, hay una misteriosa imbricación de identificaciones femeninas y masculinas. Suponer que hay una escritura única, específicamente femenina o masculina, me parece una simplificación muy aventurada.

LA FORZA DEL DESTINO: EL VIAJE A LA SEMILLA

DANUBIO TORRES FIERRO

Varias singularidades caracterizan a esta obra. La primera de ellas es que su autora, Julieta Campos, regresa a la novela (es decir, a la ficción que expresa un punto de vista y que transfigura el tabú de ciertas revelaciones mediante la distorsión y la invención) después de varios años de silencio y cuando ya está lejos el ciclo que, en 1997, al recogerlo en *Reunión de familia* (Fondo de Cultura Económica, México), se consideró concluso. Este regreso es, literariamente hablando, un regreso singular. Se elige un estilo que ya no busca una forma sino que se sitúa, con derechura, en el canon llamémosle clásico de la novela, el canon que más agradecemos los lectores: un continuo de historias y subhistorias que aspiran a abarcar un mundo, a que el libro sea muchos libros, como se decía poco antes. Después de un paréntesis escritual, entonces, después de un paréntesis que se llenó con otros intereses, la autora vuelve a una ortodoxia estética que implica, en puridad, un regreso a las fuentes. Si, por ejemplo, *Celina o los gatos* (1968) o *El miedo de perder a Eurídice* (1979) apostaban al sesgo subversivo y a la modalidad transgresora de la *antinovela* que por aquellas fechas proponía el *nouveau-roman*, *La forza del destino* en cierto modo da testimonio del triunfo de la tradición sobre la vanguardia.

Ya quedó dicho que *La forza del destino* es muchos libros; esos muchos libros se extienden a lo largo de casi 800 páginas. Piden un lector paciente; piden la paciencia del lector inteligente, del lector reflexivo. Y tal lector se verá compensado en ésa, su colaboración activa, porque la novela, en su técnica y en su ejecución, recurre para sus cursos y sus transcursos a la música como analogía. Como sucede en una melodía ("Imaginemos la melodía", se nos invita muy desde el principio), la prosa es sensible y viva y se apoya en un ritmo y en una cadencia de notas breves, sosegadas, de noble aplomo dramático; por lo demás, el hecho de que la novela esté organizada en "tiempos", habla con elocuencia de esa apelación consciente a la andadura musical. La respiración que de ahí emerge tiene el aliento de una elegía. Dicho lo anterior, comprobamos que la inspiración se muestra unificada y mantiene con el espacio de la narración una esencial relación, íntima, muy concreta en sus apetencias y en sus designios, una suerte

de trabazón que convierte al conjunto en un instrumento especial y personal. Así, la calidad de la emoción redunda en beneficio de la obra –y a la inversa. Cabe anotar una singularidad más, consecuencia de la anterior: una vez que se adentra en la novela, al lector le cuesta retomar el contacto con la realidad: el aura, la magia, tardan unos segundos en disiparse y aquella famosa voluntaria suspensión de la incredulidad, en la que se basan tanto el arte de la fantasía como el arte de la lectura, desea prolongarse.

Otra singularidad es que Julieta Campos, cubana de nacimiento y mexicana por adopción, hace valer aquí no su cubanidad o su mexicanidad sino su doble condición de latinoamericana. Es cierto, es rotundamente cierto, que *La forza del destino* es una pieza en la que la geografía implica una historia y que en ella la lectura de la historia es una recurrencia permanente –y en este sentido Cuba es sin duda una presencia protagónica. Pero protagonismo no es necesariamente hegemonismo. La singularidad que importa subrayar es la singularidad de que en esta novela resuena –como múltiples ecos de ecos– la búsqueda de una fórmula de identidad que sea explícita y valedera para todo el continente. La confluencia de las historias de España, de Cuba y de la de América del Sur y del Norte, de las historias de la Conquista, la Colonia y la Independencia, pasando por las historias de la Revolución (la Revolución de Céspedes y de Martí, cabe aclarar) y de la República, dos movimientos estos últimos que se generan dialécticamente, según el modelo canónico francés de rigor en los países latinoamericanos en el siglo XIX, pone de relieve la historia de lo que se ha llamado, en un sentido amplio y no retórico, "la hispanidad". La acción arranca en el propio 1492, en Toledo, y culmina de un modo en 1956 y de otro modo en 1991: se cubre, entonces, la leyenda de los cinco siglos que formaron y conformaron una identidad. La hispanidad aparece como síntesis mítica de algunos rasgos del modo de ser español que la América Latina hará suyos y convertirá en trazos constitutivos de sí misma. Algo más: en las páginas de *La forza del destino* asoma, a través de algunos personajes de catadura muy entrañable, no una rivalidad de culturas sino un modelo de civilización que, fiador en el ideal del progreso que tanto arraigó en las mentalidades transatlánticas, acoge la pluralidad y la tolerancia como valores. No está de más apuntar que probablemente la escritura transterritorial que está en la raíz del libro, y que mucho lo marca, permite y fecunda un equilibrio entre cordialidad y razón.

Es importante señalar estas cuestiones porque ellas habilitan dos singularidades más. La primera de esas singularidades es que, como debe ocurrir en toda obra ambiciosa y que se ocupa de un entramado complejo y vasto, hay un esfuerzo intelectual que guía la mano y las ideas. La acumulación de informes y de documentos, de fragmentos de prensa y de opiniones de las épocas referidas

se constituyen en fuentes que son reinterpretadas y que acaban por fermentar una síntesis nueva; la historia no es una historia arqueológica o dogmática sino ese lugar de intersección en el que convergen un destino colectivo y un destino individual, un destino interiorizado a fuerza de capacidad intelectiva y vigor evocador. La otra singularidad es que se trata de un discurso que no está alimentado por el resentimiento ni por la conmiseración. La autora es una persona agradecida y fiel a su sangre –a su destino–: el desentierro de sus mayores, el recuento de su herencia, la recuperación de un pasado que entraña un legado familiar y de clase y civil, están transidos de afectuoso reconocimiento y de un muy a menudo conmovedor sentimiento de pertenencia. Acaso porque Cuba es desde hace años una dictadura (una de esas dictaduras que tanto lastimarían al talante liberal de ciertos personajes de esta novela), su literatura última es, en términos generales, una literatura infeliz y en estado de duelo. *La forza del destino* intenta rehuir ese tópico. Más bien propone, con orgullo tranquilo, el homenaje a una clase social, la del patriciado, que devendría clase criolla, una clase que todavía hoy llamamos, en sentido lato, burguesía ilustrada y que en los desarrollos históricos latinoamericanos ejerció, en sus sucesivas encarnaciones, la función de una elite cimentadora. "El tiempo de los míos será largo y venturoso" –se atreve a pronosticar, en fecha tan temprana como 1574, María de la Torre, figura tutelar con la que la autora alternativamente se identifica y se trasmuta. En este punto se impone aclarar que el libro deletrea una pedagogía sentimental y moral.

Llegamos a una última singularidad. El regreso de Julieta Campos a la novela es un regreso a la mitología fundadora personal, a un patrimonio de imágenes emblemáticas que arropan y disparan la imaginación creadora, a ese sagrado arcaico que nuestros recuerdos organizan de modo tal que acaban por avalar una representación congruente del mundo. "El arte es recuerdo, recuerdo puesto en acción" –resumía con clarividencia Cyril Connolly. De ahí que, en los dominios del arte, y sobre todo si de arte escrito se trata, la memoria sea una piedra angular; la memoria y, agreguemos, la infancia. El niño es, en efecto, el padre del hombre. Por lo demás, ya sabemos que los novelistas no representan una realidad, sino su recuerdo. Escriben hechos verdaderos o verosímiles, pero que están revisados y ordenados por la memoria, por una memoria que es reflejo de la realidad y corrección de la realidad; este libro es una prueba más de esas transposiciones que hacen de la literatura una puesta en escena gloriosamente renovada. Y aquí vale la pena observar que los novelistas cubanos parecen adentrarse en la memoria nativa con mayor urgencia y avidez que otros, como empeñados en recobrar algo que se escapa o se evapora, algo parecido a esa neblina que caracolea en las páginas de *La forza del destino*. Situado en tal

corriente mayoritaria, éste es un libro escrito a favor de la memoria y contra la desmemoria, es un libro contra la Cuba circunstancial y a favor de la Cuba perdurable. ¿Una Cuba perdurable? Quizás sea más pertinente hablar de una Cuba arquetípica, una Cuba simbólica situada en ninguna parte y en todas partes: una utopía omnímoda. ¿Una Cuba real? Acaso se escribe no sobre una Cuba realmente existente sino sobre un país que cada escritor inventa y que casualmente se llama Cuba. El regreso de Julieta Campos a la novela es, ahora se entiende, un viaje a la semilla, el regreso que convierte al padre en padre de sí mismo, que lo vuelve su propio origen.

BIBLIOGRAFÍA

NARRATIVA

–*Muerte por agua*, Fondo de Cultura Económica, México, 1965.
–*Celina o los gatos*, Siglo XXI, México, 1968.
–*Tiene los cabellos rojizos y se llama Sabina*, Joaquín Mortiz, México, 1974 (Premio Xavier Villaurrutia).
–*El miedo de perder a Eurídice*, Joaquín Mortiz, México, 1979.
–*La forza del destino*, Alfaguara, México, 2004.

TEATRO

–*Jardín de invierno*, Ediciones El Equilibrista, México, 1988. La obra fue puesta en escena en 1986.

ENSAYO

–*La imagen en el espejo. Colección poemas y ensayos*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1965.
–*Oficio de leer*, Fondo de Cultura Económica, México, 1971.
–*Función de la novela*, Editorial Joaquín Mortiz, México, 1973.
–*La herencia obstinada*, Fondo de Cultura Económica, México, 1982. (Análisis de narrativa náhuatl).
–*Un heroísmo secreto*, Editorial Vuelta, México, 1988.
–*Bajo el signo de Ix Bolon*, Fondo de Cultura Económica-Gobierno del Estado de Tabasco, México, 1988. (Análisis sobre la sobrevivencia de la cultura chontal en Tabasco).
–*El lujo del sol*, Fondo de Cultura Económica-Gobierno del Estado de Tabasco, México, 1988. (Análisis sobre la sobrevivencia de la cultura chontal en Tabasco).
–*¿Qué hacemos con los pobres? La reiterada querella por la nación*, Aguilar, México, 1995.
–*Tabasco: un jaguar despertado. Alternativas para la pobreza*, Aguilar, México, 1996.

OBRA REUNIDA

–*Reunión de familia*, Fondo de Cultura Económica, México, 1997, incluye: *Reunión de familia*, *Muerte por agua*, *Celina o los gatos*, *Tiene los cabellos rojizos y se llama Sabina*, *El miedo de perder a Eurídice* y *Jardín de invierno*.

–*Razones y pasiones* (Antología de ensayos en 2 volúmenes, 500 páginas cada uno), en *Colección obra reunida*, Fondo de Cultura Económica, México, enero y noviembre de 2005.

LIBROS TRADUCIDOS AL INGLÉS

–*She has reddish hair and her name is Sabina*, University of Georgia Press, Athens, Georgia, 1993. Trad. Leland H. Chambers.

–*The fear of losing Eurydice*, Dalkey Archive Press, Illinois, 1993. Trad. Leland H. Chambers.

–*Celina or the cats*, Latin American Literary Review Press, Pittsburgh, PA, 1995. Trad. Leland H. Chambers.

EL DÍA EN QUE SE INSTALÓ LA NEBLINA

FRAGMENTO

Empeñados, siempre, en narrar la Isla. Así seguimos. Como si, de un momento a otro, fuera a desaparecer. Nuestro pecado y nuestra salvación. Nuestra utopía y nuestro naufragio. Mi padre fue coronel. Yo soy poeta. Yo he dicho que nacer en esta Isla es una fiesta innombrable. Yo he dicho que este es el tiempo absoluto: el reinado de la imagen. He dicho que por fin comenzamos a vivir nuestros hechizos. He dicho que podemos empezar. Empezar otra vez. Empezar siempre. Estamos en 1959. Estamos en el principio. Me llamo José Lezama Lima. Tengo treinta y un años y soy bello como un dios griego. Mi perfil circulará en monedas como el de Alejandro. Esta vez nos adueñamos del Destino: la Historia llega para eclipsar el pasado. Hoy se instala, venturosamente, el futuro. No hay vuelta atrás. El presente ha dado un salto prodigioso. Aquí empieza todo y todo termina: nos bastamos y nos sobramos. Duro y largo ha sido el camino, pero hemos llegado. Esta vez no se frustrará la Revolución. Lo digo YO, que me llamo Fidel Castro. Estamos en 1959: este año será eterno. No. De ninguna manera. Estamos en 1902. Creo que hemos llegado: lo digo yo que me llamo Máximo: Máximo Gómez. ¿Cómo es posible seguir naciendo aquí, en esta Isla invisible? ¿En esta Isla improbable? ¿En esta Isla imaginaria? ¿En esta Isla que no está en ninguna parte? ¿En esta Isla que sólo fue un espejismo del Almirante? Lo digo yo, que no tengo nombre. Un sueño dorado. Una pesadilla. Somos todas las voces. Somos un torrente. De lujuria y de melancolía. Somos las voces que se derraman sobre el Malecón. Me sucedió al salir de una de esas bocacalles. Me topé con la neblina. Dos patrias tengo yo. Un pueblo no se funda, General, como se manda un campamento. Dos patrias tengo yo: Cuba y la noche. Lo digo yo, que me llamo José Martí. Entre la utopía y el naufragio. Y así fue por los siglos de los siglos. Entre la languidez de la brisa y el furor del huracán. Entre la oferta del paraíso y la amenaza del infierno. No sabíamos que utopía y naufragio eran una y la misma palabra. Juro que no lo sabíamos. ¿Que qué día empezó la pesadilla? El día en que el tiempo se quedó en suspenso. El día en que Fidel dijo que reencarnaba a Martí y que podíamos abrazarnos al fin de la historia. Claro que no lo dijo con esas palabras. Tú me entiendes. Tú sabes. Me sucedió al salir de una de esas bocacalles que derraman sobre el Malecón torrente de lujuria y de melancolía. Para que se los trague, un día como cualquier otro,

el raz de mar. Cuba, mi secreto. Cuba, mi patria prenatal. Cuba, poesía viviente. Lo digo yo, que me llamo María Zambrano. No importa que yo esté muerta, porque aquí el tiempo se ha abolido. En Cuba sólo ha habido una Revolución: la que se inició en 1868, la que se continúo en 1959. Hoy es 10 de octubre de 1968 y lo digo *YO*, que hablo por todos. No necesito decir mi nombre. Sin Apocalipsis no hay profecía. Ustedes recibieron la revolución como el Santo Advenimiento: ustedes también son responsables. Quisimos revelar los orígenes. Nos atrevimos a profetizar el destino. Nada más. Nada menos. Todos somos desterrados. Unos adentro. Otros afuera. Adentro añoramos la distancia. Afuera soñamos la Isla. No tenemos peso histórico. Lo digo yo, que me llamo Virgilio Piñera. No sabemos definir. No sabemos ordenar. No sabemos relatar. Somos todo. No somos nada. El futuro es irreversible. El futuro es nuestro. La Revolución nos salvará: me llamó José Martí. Otros propagarán vicios. A nosotros nos gusta propagar virtudes. El pueblo cubano es un pueblo sereno. Así es el alma cubana. A Cuba le falta la poesía del recuerdo. La nación: eso es lo que nos falta. Yo, que me llamo Jorge Mañach, y también he muerto, lo seguiré diciendo. El presente es nuestro. El presente es eterno. Somos generosos. Somos honrados. Somos dignos. Somos tolerantes. Somos sabios. Somos viriles. Somos. Vivíamos en la prehistoria: con la Revolución empieza y termina la Historia. No tenemos rostro. Encontramos un camino preparado, una nación formada, un pueblo realmente con conciencia. A la actual generación le correspondió el privilegio. El pueblo, al fin, se constituye en poder. Óiganme lo que les digo porque mi palabra es y será, por los siglos de los siglos, la Ley. Uno es el tiempo de la patria; otro es el tiempo de la traición. El pueblo y el Estado son uno solo. Martí hizo un partido, el precedente más honroso del que hoy dirige nuestra Revolución. Cien años de lucha nos han llevado al socialismo. El gran legado revolucionario de los fundadores: un porvenir cifrado. La gigantesca tarea de construir una nación homogénea. Antes se llamaron reformistas, anexionistas, autonomistas. Hoy los llamamos gusanos. Aquí, en Santiago, YO lo proclamo: Esta vez, por fortuna para Cuba, la Revolución llegará de verdad a su término. Estamos cumpliendo el sueño de mármol de Martí: lo afirmo hoy, 2 de enero de 1959. Por fin hemos logrado el éxtasis de lo homogéneo. Ya lo dijo don José de la Luz. Una y solo una doctrina para todos. En suma, una religión. ¿Para qué queremos otra? YO soy la Revolución. YO soy el Pueblo. YO soy la Nación. Yo soy la Patria. YO soy Cuba. YO, que me llamo Fidel. YO que les juro que Fidel es fiel. Queremos seguir siendo una Isla. Lo digo YO. Lo dijo el padre Varela: tan Isla en lo político como en la naturaleza. Así la queremos. Por fin solos. Deleitándonos en la certidumbre. Atrapando al destino. El mar no es ningún abismo. No hay que temerle al vértigo. ¿Barco al garete? Reducto

invulnerable, rodeado de agua por todas partes. De muros de agua; un bastión de arrecifes y de palmas. Un paraíso. Aquí se acabó el relajo. Aquí llegó el Comandante y mandó a parar. Aquí se acabó la oligarquía. Aquí se acabó la decadencia. Esto es, ahora sí, el ideal de Martí. Una república con todos y para el bien de todos. Lo dijo Carlos Manuel: Que Cuba sea libre aunque haya que quemar todo vestigio de civilización. Las llamas son los faros de nuestra libertad. ¡Patria o Muerte! Las dos con mayúscula. Por fin hemos expulsado a los mercaderes. No vamos a hacer lo de siempre. Vamos a hacer lo de nunca. Hemos hecho posible lo imposible, llevaremos la tea de Maisí a San Antonio. La misma que le prendió fuego a Bayamo. Purificando esta tierra. La más hermosa. La más mancillada. Democracia es ésta. ¿En qué otro país del mundo hay una provincia llamada Matanzas? Me lo pregunto yo, que me llamo Guillermo Cabrera Infante, pero de seguro no hay quien no se lo pregunte. Así somos nosotros. Ese es nuestro secreto. Ese es nuestro enigma. Esta Revolución es la victoria contra los mismísimos demonios. Lo digo yo, que me llamo Fernando Ortiz. Lo digo en el año de la Liberación: el año de 1959. Empieza un nuevo calendario, igual que en la Revolución Francesa. El primer informe contra mi familia me lo solicitaron en 1978. Los años setenta fueron los peores. No era delación. Era colaborar voluntariamente con la Historia. Lo digo yo, Eliseo Alberto. Uno se acostumbra a todo. A los Comité de Defensa. En cada cuadra un Comité. A que los vecinos te espíen. Nada hay más importante que ser un buen revolucionario. Ellos podían haber sido nosotros, nosotros podíamos haber sido ellos. ¡Silencio! El enemigo escucha. ¡Es la hora de defender los sueños! Algo penoso fue que nunca supimos lo que fuimos a hacer al Congo. A Etiopía. Fue cuando me di cuenta de que mi Revolución no era como la que había soñado. Lo digo yo, que me llamo Dariel Alarcón y me dicen Benigno, que estuve en Bolivia con el Che. Ya son veinte los tomos de discursos. Él si sabe lo que es hacer uso de la palabra. Miami también es una isla. Te expulsaban del paraíso, como a Adán y Eva, con la hoja de parra. Yo, que soy un personaje de Abilio Estévez, inventé a La Habana. Porque La Habana no existe. Aunque hay quien dice que estuvo un día junto al mar, llena de columnas y de encanto, pero condenada a quedar en ruinas, como la infame Babilonia. Hoy, como yo, está sepultada. O más bien sumergida. Se la tragó por fin el mar. Como si dijéramos. Junto conmigo. Abandonada como yo. Como Casta Diva. ¡Pobre Casta Diva que se creía, así de loca como estaba, se creía la Isla, viviendo en una ópera y creyendo que era una tragedia! Te guste o no te guste prefiero una Cuba con Fidel. Él solito lleva nuestro futuro sobre los hombros. Sin ÉL vamos a despedazarnos: ÉL es la única garantía contra la hecatombe. Érase un rey rojo que nos cortaba la cabeza para que viviéramos mejor. Lo soñé yo, Tingo-no-entiendo. Pero yo no soy más que un alma errante.

Un alma que deambula en una fantasmagoría. La que inventó Abilio. Esta Isla siempre anduvo enamorada de la belleza de la Muerte. De la belleza de la Medusa. Cultivamos la tendencia a la inmolación. A mirar de cerca el precipicio. Nos ha gustado asomarnos al abismo. Aquí todo era con mayúsculas. Siempre nos gustaron los héroes que morían jóvenes. El único del que la Isla va a abjurar, te lo prometo, es el que no supo morirse a tiempo. Perdón. Me equivoco. El que se empeñó en no reconocer que ya se había muerto. Tú sabes a quien me refiero. Tú sabes. La Isla es un galeón de maravillas. La Isla es un barquito de papel. Hemos vivido en una ópera, tú tienes razón: *La forza del destino.*

. . .

La maldita neblina. La bendita neblina. La neblina siempre fue parte del paisaje. No es verdad que un día llegó y se instaló. No es verdad. A veces no la veíamos. Pero estaba. Que no me vengan. En la ciudad más cosmopolita de América. Como la llamó Humboldt. Que hizo el diseño de la caldera de vapor. Para mejorar los ingenios. Y se lo regaló al Marqués de San Felipe. El padre de mi abuela era, por su madre, Núñez del Castillo. De ahí le venía el derecho al título. El primero fue un alférez que nació en Almuñecar, Málaga, cerca de Motril. Fundó un mayorazgo en Santiago de Bejucal. El tercer marqués, figúrate, se casó con Feliciana Antonia de Sucre y Pardo. Hermana del gobernador de la provincia de Cumaná, en Venezuela. Tía de Antonio José. Del mismísimo Sucre, el libertador. Porque no sólo Bolívar, tú sabes. En la Embajada de México se quedaron cuarenta cajas con los archivos. De los Marqueses de San Felipe. De los Condes de O'Reilly. Incluyendo las memorias de María Micaela. Núñez del Castillo y Sucre. Que murió en los mil ochocientos treinta y pico. Mucho antes de que volviera a La Habana la Condesa de Merlín. Es una libreta gorda, de cuero. Cuenta muchas cosas. Cuenta un viaje a Venezuela. Cuenta un naufragio. En medio de una tormenta. Frente a las islas Barbados. El naufragio nos rondó siempre. El naufragio es parte de nuestra idiosincrasia. Somos una Isla desafortunada. Somos un galeón de maravillas, naufragado. Un galeón en la neblina. Eso somos. Hay descendientes, sí. Hay descendientes de Vasco Porcallo. Que ni ellos mismos lo saben. Los Zayas Bazán, los Agüero, los Varona, los de la Torre. Los tiempos se cruzan. Se confunden en la neblina. Se traslapan. Es el año 28. Pote está empezando a construir el reparto. Me refiero a Miramar. Ese barrio que le tomó prestado el nombre al castillo de Maximiliano. *Non te fidare. Torna al castello de Miramare.* Se llamaba José López. Le pusieron Pote porque era gallego y decía: *"Ferve el pote"*. Nos burlamos mucho de los gallegos. Pero ellos acaban burlándose de nosotros. Resultó un gran empresario. Empezó de la nada. Puso una imprenta. La Moderna Poesía. Vivía en la azotea, en una especie de bohío. En una casuchita de madera. Se hizo riquísimo. El negocio de

impresión dio para más. Varios ingenios. El Banco Español. El Banco Nacional de Cuba. El Matadero. El primer edificio art déco que hubo en La Habana, el López Serrano. El famoso Puente de Pote. Es el año de 1915. Se hunde el Balvanera frente al puerto de La Habana. Es el año sesenta. El año en que llegamos. Ese año llegamos a Miami. Mi marido nació en Camagüey. El padre era notario. Sólo tenían tres generaciones en Cuba. Habían venido de Galicia. Por la madre, que era Varona, muchas más. Me casé con un hombre que me entregó a mí las riendas. Y era brillante. Un espléndido abogado. De empresas. De bancos. Pero muy justo y muy democrático. Los líderes obreros lo respetaban. Y él a ellos. Aquí nunca ejerció como abogado. A él le gustaba mucho la soledad. Yo era como las castañuelas. Me llevaba seis años. Cuando cumplí los quince ya éramos novios. Él murió el año en que cumplimos cincuenta de casados. En el 87. Mi padre me consiguió una beca completa en la Universidad de Miami. Así me hice abogado. Yo quería ser profesor de historia. Él me convenció. Había que ganarse la vida. A papá uno no podía dejar de oírlo. Era convincente. Era respetuoso con sus hijos. Pero también realista. Me encanta, me encanta, me encanta escribir. Apenas tengo tiempo. En vacaciones. Escribo una novela. Sobre la toma de La Habana por los ingleses. En inglés. Llegué a los doce años. Hoy tengo cuarenta y nueve. Ya pienso mejor en inglés. En La Habana, la vida era agradable y protegida. La Salle. El Yacht Club. Y, de repente, milicianos con armas en las calles. Vi un avión ruso en el aeropuerto. Le dije a mi padre que tenía miedo. Él me dijo: "¿Tú sabes cuántos aviones tienen los americanos?" Hasta que un día me enchufaron en un avión de propelas de Pan American, que hacía un ruido espantoso. Vete tú con los niños y yo me quedo, a ver si puedo salvar algo. Eso me dijo. El más chico eras tú, Pedro, que tenías doce. La mayor Conchita, que tenía veinticinco. Teníamos dos años de haber llegado de Cuba cuando murió. De leucemia. En el Mount Sinai. Yo he leído que a veces el cáncer tiene que ver con los duelos, con las pérdidas. Luego fue mi hermana Nenina, que lo tenía en el pulmón, como tu madre. Fue el cambio total de una vida. Para la generación nuestra, una catástrofe. Pero he sobrevivido. Hoy, 7 de abril de 1998, estoy cumpliendo ochenta y dos. He tenido un burujón de hijos muy buenos. No me siento sola. Ni abandonada. Pero sí con mucha pena. Con mucha tristeza. Porque se quedaron allá tantos cariños. Tantas tradiciones. Todo el pasado se quedó allá. Y a mí me quedó el marido. Que ya se fue. Me quedaron los hijos. Una se me fue demasiado pronto. Siempre es pronto para perder un hijo. Hijos: eso es lo que supe hacer en la vida. La mujer casada, en su casa. Si vieras que fui tan feliz. Hicimos una familia. Esa fue mi vida. Y la disfruté. ¡Cuánto la disfruté! Es un placer tan grande ver crecer a los hijos. A los que vienen después. Se siente que el tiempo no se acaba con uno. Hay cadenas que

no apresan. Que son jubilosas. Como la que tiende sus eslabones entre las generaciones. La fabulosa cadena de la vida. Yo amo la vida. Me han quedado muchas penas. Aquello fue una catástrofe. Pero han sido más las alegrías. Somos muchos, en esta familia, los que estamos vivos. En la Navidad pasada contamos cien. La melancolía ya la dejé atrás. Cuando llegamos yo tenía apenas doce. Enseguida me inscribieron en el parroquial. Pasé el puente de Miami Beach y al Saint Patrick. Los niñitos irlandeses nos sonaron. Mordí bastante polvo. Vivíamos en North Beach. La más chiquita dormía en una gaveta. Se la improvisamos como cuna. Cuando mi papá pudo comprar una televisión fue una epopeya. Estábamos cien por ciento con Kennedy. Pudimos ver las elecciones. Era católico y creíamos que iba a invadir Cuba. Mi abuelo trabajó de repartidor de leche, en Nueva York, cuando la guerra del 95. Aquí todos hicimos de todo. Yo y Conchita cosíamos. Cinco pesos por vestido nos daban. El que fue a la invasión cargaba paquetes en Sears. Mi yerno, que también fue, repartía gasolina. Cuando llegaron los demás éramos quince. Todos me traían lo que ganaban. Yo administraba. Vivíamos varios en un cuarto. Las butacas tenían trapos por arriba, con todos los mondongos por fuera. Los muchachos decían que comíamos sandwiches de aire. Eran de lechuga. El shock del 17 de abril fue tremendo. Mi papá estaba en el Consejo Revolucionario. Preparaba las leyes laborales. Iban a formar gobierno. Después de la victoria. Oíamos por radio que habían liberado Cienfuegos, Matanzas. Creíamos que toda Cuba se iba a levantar. Acuérdate que habían volado El Encanto. Hacía unos meses. Y el mercado de El Polvorín. Había mucha gente en contra. Ya había clandestinaje. Pero había más a favor. No lo sabíamos. Creíamos que los iban a recibir como libertadores. Papi fue a Cuba cinco veces. Presidiendo la delegación. A negociar con la plana mayor. A negociar con Fidel. Iba y venía. A La Habana y a Washington. Bobby Kennedy y Jack lo recibían en la Casa Blanca. Un día estaban desayunando. Jack con bata de casa. Bobby le preguntó: "Y tú, ¿por qué crees que falló la invasión?" Y papi le dice: "Porque Pedro no lo planeó". Bobby le pregunta quién es Pedro. ¿Un guerrillero? "No, mi hijo, que tiene doce años. La hubiera planeado mejor que todos ustedes". Así era mi papá. Siempre con ese humor. A pesar de que mi hermano estaba preso. Condenado a treinta años. A pesar de que el marido de mi hermana se había muerto en la rastra. A pesar de que llevaba a cuestas una angustia terrible. Se reía para no llorar. Cuando la crisis de los cohetes él estaba en La Habana. Y mami, con el corazón en un hilo, viéndolo todo por la televisión. Aquí había barcos de guerra en la bahía y bombarderos atómicos en el aeropuerto. Esa semana no dormimos. Y en eso papá volvió y ella lo fue a esperar al aeropuerto. Y había un tipo haciendo *picketing* contra el canje. Protestando. Y ella se le fue encima y lo golpeó. Con la cartera. Figúrate. Y luego

los llamaba a medianoche. A esos tipos. Y les decía, "¿Usted está durmiendo en una cama muy tranquilo, verdad? ¿Usted sabe dónde está mi hijo? Mi hijo está durmiendo entre ratas, en el Castillo del Príncipe". Mi mami es muy fuerte, tú sabes. A todos nos mueve con el dedo chiquito. Así era mi abuela. Carlos le hacía mucho caso. Sí, a mamá Carlos la oía. Ella le llevó al padre Spiralli. Que iba a casa a hablar italiano con papá. Papá aprendió italiano porque le gustaba la ópera. Poco a poco se le fue acercando. Yo soy un hombre de ciencia. Por eso he dudado tanto. Eso decía Carlos. Se murió del corazón, tú sabes, pero ya tenía cáncer. Al final de mi vida, dijo, me doy cuenta de que hay algo más grande que todos nosotros. Me da mucha paz saber que él murió creyente. Viajar con Carlos era como ir leyendo un libro. Parecía que siempre te iba haciendo un cuento. Y uno se quedaba embobado. Le gustaban mucho las mujeres. Fue muy aventurero. Aprendió alemán a los ochenta. Siempre estaba rodeado de jóvenes. Mella, a pesar de todo, lo buscaba. Olivín Zaldivar, su mujer, era prima de mi marido, ¿tú sabías eso? Cuando llegó el rey de Bélgica fue un correcorre. Sacamos la única bandeja de plata que había en la casa. Había dicho que era la única persona a quien quería conocer en Cuba. Lo trajo Raúl de Cárdenas. Sin avisar. Yo voy a Varadero en el coche de don Carlos, dijo. Y se quedó a almorzar. Y se fueron esa tarde en el Dodge negro. Con Sanjurjo manejando. Hablando de caracoles. Del *Megalocnus.* De mariposas. ¿Las tías? Anita era un vinagre puro. Rosita era como Carlos. Siempre tenía algún cuento que hacerte. Todo lo gozaba. Ella, que tenía más de noventa años, se entusiasmó con Fidel Castro. ¡Figúrate! Lo comparaba con Agramonte. Con Céspedes. Hasta con Martí. No se perdía un discurso. Pegada a la televisión. Nunca sabrá lo que pasó luego. Se murió creyendo en Cuba libre. Los cubanos somos así, muy efusivos. ¿Será ese libro tuyo otro viaje en redondo? ¿Otro garabato que se muerde la cola? ¿Conga, ciclón, serpiente enroscada? No te olvides lo que yo descubrí: los garabatos son vilanos caídos de las ramas más altas de nuestro árbol genealógico, el discurso en pañales de una prole remota. Garabatos son los que trazan la historia y la memoria. Te lo digo yo, Orlando: Orlando González Esteva. El tiempo lo he sentido pasar por mi cuerpo. Mi tiempo. El de los míos. Todavía hoy, igual que antes. Igual que en Cuba. Largo y venturoso. A pesar de todo. Más allá de la melancolía. Los años vendrán. Eso me dije. En una caravana larga. Larga y segura. Hoy, 7 de abril de 1998, estoy cumpliendo ochenta y dos. Seis hijos tuve. Tres hembras. Tres varones. De ellos me nacieron diecinueve. Diecinueve son los nietos. Otros veintiséis han nacido de los nietos: veintiséis son los bisnietos. No hay día que no haya boda. O bautizo. Uno que se gradúa. Otro que hace la Primera Comunión. Hay de todo en la familia. Yo he vivido dos vidas: antes y después. Sólo supe hacer hijos. Ponerles nombre a cada uno. Hoy cumplo

ochenta y cinco. Los años siguen desfilando. Los años y los años. En una larga y segura caravana. El tiempo sigue vivo. Sólo nosotros nos morimos. El pasado sigue vivo. Es mentira que ese hombre lo haya matado. El pasado sigue hablando. Hay quien dice que el tiempo se detuvo un día. El día en que se instaló la neblina. El día en que ÉL empezó a hablar. De deshacerlo todo para rehacerlo. A su imagen y semejanza. En el breve plazo de seis días. Dicen que fue esa voz la que esparció la neblina. Esa voz ronca. Imperativa. Meliflua. Que se fue engullendo a todas. A las demás voces. A los quejidos, las risas, los llantos, los gritos. El día en que se instaló la grisalla. El día en que ÉL alzó, por primera vez, el índice admonitorio. Morirse es fácil. Apenas un deslizamiento. No me acuerdo qué día es hoy, el día en que me muero. Todo lo que ha sido sigue siendo. Me llamo Carlos María Isidro de la Caridad. He vivido largamente. Vuelvo al vientre de mi madre. La simiente de mi padre la fecunda. Los años se repliegan y me acogen. Mi simiente ha sido pródiga. Mis hijas y sus hijos, y los nietos y bisnietos de las hijas de mis hijas entran y salen. Mientras yo empiezo a morirme, una mariposa amarilla se posa en las persianas, en medio de la luz. Ya no es de noche. Es mediodía. Salgo del tiempo. Entro en el tiempo. El perezoso se columpia entre bejucos. La isla se mece entre las olas. Le crecen velas y se interna en la neblina. Es un galeón. Medio a flote. Medio sumergido. Del galeón brota una ceiba. Crece y crece hasta tocar el cielo. Brazos de ahogados se le enredan en el tronco. El mar se arremolina. Hay un rumor de mar encabritado. Lo habita un dios voluble. Despiadado. Iracundo. El dios masculla una amenaza. Una vieja amenaza de naufragio. En la neblina rebotan las voces. Retumban. Quiero salirme de la pesadilla. Una isla envuelta en una red de niebla marina. Por días, meses, años, décadas. Ajena al pasado y al futuro. Secuestrada. Una neblina que confunde el cielo y el mar. Salgo de una bocacalle y tropiezo con la neblina. La gente, las fachadas, carcomidas por el salitre. Desafiando la cortina de niebla. Me niego a morir así. Quiero morir en paz. Todo en orden. Morir de la demasiada vida. En este galeón cabemos todos. Todas las voces. Un torrente. De lujuria y de melancolía. Las voces que se derraman sobre el Malecón. Me espera una larga travesía. La vida es una alfombra mágica que se desenvuelve. Me gustan las frases sibilinas. Me gusta entrar, mansamente, en la noche de los tiempos. Cubrirme con la sábana ligera. La sábana de hilo. De toda la vida. Echarme encima la sábana tenue, como una noche cualquiera. Para sentirme protegido. Para dormir tranquilo. Atrás queda el día. Atrás queda la vida. Las voces se abren paso en la neblina. También yo tengo dos patrias: Cuba y la noche.

Beatriz Espejo

1937

BEATRIZ ESPEJO:
EL ANSIA DE VOLAR

CLAUDIA ALBARRÁN
ITAM

En el fondo de mí hay una niña que
no quiere morir
Beatriz Espejo, *Muros de azogue*

A MANERA DE INTRODUCCIÓN

Como cuentista, novelista, ensayista, periodista, cronista, traductora, lectora voraz y crítica de literatura y de pintura, Beatriz Espejo ha escrito, a la fecha, cerca de una veintena de libros, además de un buen número de estudios preliminares, prólogos y antologías sobre distintos asuntos y épocas diferentes de nuestra cultura: desde temas coloniales y novohispanos hasta pintura y literatura contemporáneas. Ha dedicado gran parte de su vida a la investigación y a la docencia, y muchos de sus trabajos son pioneros en el análisis e interpretación de autores antes poco estudiados que hoy son referencia obligada para los que desean conocer la obra de escritores y pintores de renombre –como Ramón López Velarde, Julio Torri o el Dr. Atl[1], entre otros– de quienes Espejo nos ha ofrecido una visión siempre original y profunda.

Como académica y como profesional, Beatriz Espejo ha compartido sus conocimientos e inquietudes literarias con infinidad de alumnos que han pasado por sus cursos o que todavía asisten a sus seminarios sobre narrativa mexicana en el posgrado de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, muchos de ellos, escritores e investigadores en ciernes a los que no sólo ha asesorado, sino con quienes ha entablado una relación de amistad y de franca colaboración.

Es doctora en letras por la UNAM, investigadora del Centro de Estudios Literarios del Instituto de Investigaciones Filológicas desde hace treinta años y miembro del Sistema Nacional de Investigadores (SNI). Su obra ha sido galardonada con varios premios: el Premio Nacional de Periodismo (1984), el

[1] A lo largo de estas páginas se mencionan varios libros de Beatriz Espejo. Al final de este trabajo, se ofrecen las referencias bibliográficas completas de lo que ha publicado hasta ahora.

Premio Magda Donato (1987), el Premio Nacional Colima de Narrativa (1993) y el Premio Nacional de Cuento San Luis Potosí (1996). Fue nombrada Veracruzana distinguida (Veracruz, 1997) y obtuvo la Medalla al Mérito Literario (Yucatán, 2000). Dos concursos de cuento y narrativa llevan su nombre: el Premio de Cuento Beatriz Espejo, organizado por el Instituto Tlaxcalteca de Cultura, en Tlaxcala, Tlaxcala, y el Premio del Certamen Nacional de Cuento "Beatriz Espejo", creado por el municipio de Oxkutzcab, Yucatán, de donde es originaria su familia paterna.

A lo largo de su trayectoria, ha sido invitada a impartir conferencias y charlas tanto en México como en el extranjero, ha publicado infinidad de artículos en revistas y suplementos culturales, ha participado como jurado en certámenes literarios de prestigio, y algunos de sus relatos se han incluido en famosas antologías.

Recientemente, el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA) y el Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA) organizaron en el Palacio de Bellas Artes una entrevista a manera de homenaje en la que Beatriz Espejo conversó con Silvia Molina sobre sus obsesiones como escritora y, en especial, sobre su vida y sobre su trayectoria intelectual[2].

No obstante haber sido leída y aplaudida por estudiantes, colegas e investigadores, su obra narrativa no ha recibido todavía la debida atención por parte de la crítica especializada. Existe, es cierto, un nutrido puñado de notas y reseñas periodísticas sobre algunos de sus libros; ensayos y artículos más extensos, escritos por lectores fieles, enamorados de su obra, además de algunas tesis dedicadas al análisis de algún relato en específico. Pero, salvo contadas excepciones, en la mayoría de esos trabajos se da una visión incompleta –a veces escueta, a veces fragmentada– sobre la vida y la obra de una escritora tan brillante como ejemplar de la que todavía falta mucho por decirse y que, por fortuna, aún tiene mucho que contar. Estas páginas no pretenden llenar ese vacío. Su intención es modesta: compartir con el lector algunas impresiones surgidas a partir del conocimiento de ciertos aspectos de su vida y de la relectura de una obra narrativa que, estoy segura, nunca dejará de sorprendernos.

BEATRIZ EN EL PAÍS DE LAS MARAVILLAS

De madre veracruzana y padre yucateco, Beatriz Espejo Díaz nació fortuitamente en el puerto de Veracruz un 19 de septiembre de 1937. Sus padres habían contraído matrimonio tiempo atrás y se habían alejado de sus respectivos lugares

---

[2] SILVIA MOLINA, "Entrevista a Beatriz Espejo", en http:// www. literaturainba. com/ escritores/entrevista_beatriz_espejo.htm (página consultada el 16/12/2005).

de origen para radicar definitivamente en la ciudad de México con la ilusión de abrirse camino por sí mismos e iniciar una nueva vida en pareja sin el barullo de la familia.

Aunque Beatriz fue una hija deseada desde el mismo momento de su gestación, el día de su nacimiento tomó a sus parientes por sorpresa: los padres realizaban una corta estancia en el puerto de Veracruz y, de pronto, Consuelo Díaz Rosas del Castillo, su madre, comenzó a tener contracciones cada vez más frecuentes. Sin haberlo imaginado siquiera, ella y su marido, Antonio Espejo Sánchez, fueron a parar al consultorio del entonces reconocido doctor Melo, padre del escritor Juan Vicente Melo, donde, al fin, la pequeña Beatriz vio la luz. La felicidad de su nacimiento fue aún mayúscula cuando, al levantarla de la cuna en la que dormía, su padre encontró en la almohada un billete de cien pesos que le ayudaría a solucionar esos gastos imprevistos que había traído consigo el parto sorpresivo. ¡La tan esperada primogénita había nacido, sí, pero, por si esto no bastara, traía consigo un bolillo bajo el brazo!

El milagro del billete fue posible gracias a don Antonio Espejo, el abuelo paterno, quien –en ese acto generoso de otros muchos que lo caracterizaron en vida– no sólo le brindó afecto y apoyo incondicional a la joven pareja, sino que estrenó en su nieta un sentimiento que, a la fecha, sigue siendo fundamental en la concepción que la Beatriz Espejo madura tiene respecto al género masculino: tener la oportunidad de convivir con hombres de palabras y de hechos.

Su primera infancia transcurrió rodeada de atenciones y de mimos que recibió sin pedirlos y que, durante algún tiempo, no tuvo que compartir con nadie. Siete años más tarde, nacería su hermano Antonio mientras su padre asistía a una corrida de toros. Por un momento, todos pensaron que esta nueva criatura le arrebataría a la niña el estrellato. Pero no fue así. En su biografía, titulada *De cuerpo entero*[3], Espejo confiesa que, si bien al principio no pudo más que odiar a su hermano, muy pronto supo que ese chico conciliador y divertido lograría conquistarla definitivamente y para siempre.

Como casi todas las niñas nacidas en familias bien avenidas, Beatriz Espejo fue criada con todo cuidado, sin que nada le faltara. Al principio, es cierto, el joven matrimonio Espejo Díaz no disponía de casa propia y se mudó más de una vez a departamentos de alquiler un tanto estrechos, pero limpios y bien ubicados, y luego a una casa sola en la calle de Mitla. Conforme a las creencias religiosas de sus familiares, fue educada en colegios de monjas: en el Colegio Lestonac, primero, y en el Helen's School, luego, con todo lo que ello implica: riguroso uniforme, fuertes dosis de catecismo y hartas clases de moral, salpicadas con

---

[3] BEATRIZ ESPEJO, *De cuerpo entero*, UNAM-Eds. Corunda, México, 1991, p. 22.

cursos de cocina y de corte y confección que todas las niñas bien acostumbraban recibir como antesala del matrimonio y como simulacro para desempeñar con éxito el futuro papel de amas de casa que la sociedad les había asignado.

De su contacto con las monjas, Beatriz Espejo escribió un extraordinario relato autobiográfico que publicó en su libro *Los muros de azogue*[4] bajo el título "Primera comunión"[5]. En él, echa mano de la ironía para evidenciar la impostura de las religiosas del colegio. La hermana Estrellita –personaje central del relato y responsable de impartir las sesiones de catequesis– se dedica a atemorizar a sus pupilas con perversas historias sobre Satán y los castigos que les esperan en el infierno si no obedecen la ley de Dios. No inculca valores, sino que obliga a sus aterrorizadas alumnas a repetir, una y otra vez, las lecciones del catecismo, los mandamientos y los pecados capitales, con sus respectivas virtudes teologales.

Al final del cuento, cuando las niñas ingresan a la iglesia para recibir la primera comunión, el velo que cubre la cabeza de Estrellita se resbala y deja al descubierto "los blancos cabellos trasquilados al rape como pelona de hospicio"[6], un castigo que –como ella misma le había contado a sus alumnas para amedrentarlas– solía imponerse como pena a las muchachas de la "vida fácil". Alfredo Peruyero Sánchez ha señalado que, en el fondo de este cuento,

> ...hay una crítica a la falsa moral, a la hipocresía; al querer inculcar en la inocencia de una niña, toda esa filosofía pecaminosa en que se sustentan ciertos intereses creados. Es ella misma [es decir, Beatriz Espejo] la que dice, claramente, que se le educó con la idea de un ser divino y todopoderoso, pero no se le explicó ni uno ni otro. Se le dijo todos esos conceptos pareados que aún se repiten, pero que no se acompañan con los valores vitales de la sinceridad y la autenticidad: "contra gula, templanza;/ contra ira, paciencia;/ contra lujuria, castidad;/ contra pereza, diligencia;/ contra soberbia, humildad;/ contra envidia, caridad"[7].

Es cierto que en este relato Beatriz hace una fuerte crítica a la educación religiosa que recibió y a los falsos valores que protegen la doble moral, pero incorpora también una serie de anécdotas personales divertidas que, paradójicamente, retratan, a la vez, lo que para ella era, en ese entonces, un mundo casi perfecto –cómodo, seguro y gozoso– en el que se sentía feliz. Esta sensación

---

[4] BEATRIZ ESPEJO, *Muros de azogue*, en *Cuentos reunidos*, F.C.E., México, 2004 (*Colección Letras Mexicanas*).

[5] Intercaló, más tarde, fragmentos de este relato en *De cuerpo entero*, pp. 22-31.

[6] BEATRIZ ESPEJO, en *Cuentos reunidos*, p. 54.

[7] ALFREDO PERUYERO SÁNCHEZ, "Acercamiento a Beatriz Espejo", publicado en *El Búho*, suplemento cultural del periódico *Excélsior*, núm. 578, 6 de octubre, 1996, p. 5.

de armonía plena está presente también en "Una mañana de abril", de *Los muros de azogue*, en el que la protagonista dice:

> Soy feliz. No lo pongo en duda ni un segundo. Lo compruebo al mirar el blanco mosaico del piso o el techo blanco o el cutis blanco de mis compañeras. Me basta con fijarme en mis zapatos que por las tardes boleo meticulosamente, o en las plumas Scheffer's colocadas sobre la paleta de mi pupitre o en mi portafolios imitación piel de cocodrilo recargado contra las patas de la silla... no me preocupa el futuro. Me basta el presente resguardado entre los muros de mi casa donde los papeles están sólidamente distribuidos. Alguien provee, alguien organiza. Los niños obedecemos una maravillosa rutina de sopa caliente servida en vajillas blancas y manteles almidonados. Ninguna circunstancia cambia ese orden supremo. Creo en Dios y en su inabarcable corte de ángeles y serafines[8].

Una vez instalada en la urbe, comenzó para la familia Espejo Díaz una época de creciente prosperidad: antes de casarse con Consuelo, el padre de Beatriz no era ni rico ni aristócrata; al cabo del tiempo, afianzaría importantes negocios relacionados con la industria del henequén, los cuales le permitieron superar las incomodidades del inicio y ocupar una casa propia en la calle Pestalozzi. La mudanza trajo consigo otro cambio que los dos hijos aceptaron sin chistar. La joven pareja los inscribió a un nuevo colegio, ahora de carmelitas, cercano a su domicilio: el Instituto Rafael Rossi, un sitio que sería definitivo en la formación moral e intelectual de Beatriz Espejo. Al respecto, ella comenta que la directora de la escuela, la madre María Graciela Ortiz,

> ...combatía mi excesivo amor propio y un orgullo que me ha costado lágrimas de sangre; reprobaba mis pataletas frecuentes, mis arrebatos de cólera y mi tendencia a decir chistes y a insubordinar al salón entero. Fomentaba mi sentido del orden y mi apego al estudio y a la limpieza. Nunca intentó asustarnos con los viejos cuentos de Satanás al acecho en los que me volví tan erudita y que ella consideraba una tontería... Conmigo la madre Graciela se portó comprensiva y tierna sin menoscabo de sus rígidos principios porque pensaba, y pensaba bien, que ser santa era cumplir una misión docente a la que se creía destinada. Se preocupaba porque las alumnas tuvieran letra Palmer, escribieran a máquina y supieran cortar y confeccionar ropita de bebé, aunque esos cursos no formaran parte de los programas oficiales[9].

La responsable del colegio distinguiría varias veces a su alumna con la petición de recitar en público poemas y versitos para celebrar a ciertas personalidades del mundo católico; tal fue el caso del cumpleaños de Luis María

---

[8] BEATRIZ ESPEJO, *Los muros de azogue*, en *Cuentos reunidos*, p. 71.
[9] *Ibid.*, pp. 36-37.

Martínez, entonces arzobispo primado de México, para quien las monjas realizaron un evento en el que Beatriz se equivocó al declamar, pero del que salió airosa y sorprendida por haber descubierto una cualidad antes ignorada: su capacidad para improvisar.

Cuando su pupila predilecta cumplió doce años, la hermana Graciela se permitió hacerle un comentario que marcaría su destino y despertaría una nueva inquietud en su vida: deberías ser doctora en letras –le dijo–, sin que Beatriz supiera bien a bien de qué se trataba eso de ser doctora en letras ni tampoco cómo podía conseguirlo. Desde niña, había escuchado con una atención poco usual los libros que su madre le leía para dormir. De hecho, doña Lucía Rosas del Castillo, su abuela materna, practicaba el espiritismo, se autonombraba médium escribiente y también solía entretener a la nieta contándole un sinfín de historias de fantasmas y de aparecidos que, como los vinos caros, llegarían a madurar al pasar del tiempo, para encontrar, al fin, una voz y un estilo que cobrarían vida propia gracias a la pluma de Beatriz.

Su infancia transcurrió, pues, entre los muros de un gineceo, compuesto por una interminable lista de mujeres (abuelas y tías tanto paternas como maternas, además de su propia madre) que, dispuestas a recordar,

> ...me llenaban la cabeza con sus historias. Mientras me trenzaban el cabello, trenzaban la urdimbre de sus sueños y los sueños de todas ellas se quedaron junto pidiéndome que los contara. Ese contacto estrecho me hacía aprender más sobre las tradiciones culturales e historias familiares y me daban un sentido de pertenencia. Tampoco esas mujeres sabían que los escritores somos mentirosos, y si conservamos señas de identidad las sometemos a los caprichos de la fábula, la decantación del tiempo y la implacable esclavitud de las palabras. Yo gozaba escuchando las palabras de esas buenas conversadoras y solía contemplarlas mientras se prendían algún broche al hombro, se afanaban en labores de cocina y entretenían sus ocios formando corrillos en torno suyo, y no las olvido[10].

En la citada conversación que sostuvo con Silva Molina en el Palacio de Bellas Artes[11], la escritora explica que comenzó a leer desde muy chica los libros que le regalaban de cumpleaños. Lo primero que leyó por sí sola fueron los relatos de los hermanos Grimm, como *Caperucita Roja* o *La Bella Durmiente*, pero confiesa que fue uno, el del enano Rumpelstiltskin, "el que tuvo la culpa de mi afición por los cuentos"[12]. Luego, añade en otra entrevista, "vinieron Alcott y las Brönte; y después Rosario Castellanos, Virginia Wolf y Katherine

---

[10] *Ibid.*, p. 12.
[11] SILVIA MOLINA, art. cit.
[12] BEATRIZ ESPEJO, "Prólogo. ¿Quién tuvo la culpa?", en *Cuentos reunidos*, p. 11.

Mansfield. También, de manera fundamental, aparecieron Julio Torri, Martín Luis Guzmán y Alfonso Reyes"[13].

Un buen día, tras regresar su padre de un viaje, Beatriz se encontró a solas con él y, con esa mirada chispeante que siempre la ha caracterizado, le dijo decidida: "Voy a ser doctora en letras". Sin saber de dónde ni cómo había nacido esa idea, el padre –consentidor como pocos y fiel cómplice de su adorada hija– asintió, pero con la condición de que, antes de dedicarse a las letras, recibiera de Orfelina Sánchez, la abuela paterna de Beatriz, una serie de clases de cocina, por aquello de que el dinero le faltara, de que su talento se secara o de que la sorprendiera el matrimonio antes de concluir los estudios.

Y es que, en realidad, el gusto de Beatriz Espejo por la gastronomía, por guisar y saborear deliciosos platillos que también preparan y degustan muchos de los personajes de sus cuentos y con los que, en la vida real, la escritora suele agasajar a sus familiares y amigos, no le viene de aquellas clases culinarias del colegio, sino de Antonio y de Orfelina, sus abuelos paternos. Don Antonio Espejo fue el primero en enseñarle que "un almuerzo puede ser un acto de suprema elegancia o, al menos, algo esperado con alegría"[14], y Doña Orfelina –de quien Beatriz también heredaría la carcajada fresca y juguetona– se encargó de mostrarle el arte de ser un verdadero anfitrión, al tiempo que le confió los más suculentos secretos gastronómicos de Yucatán, su tierra natal; recetas de familia que la pequeña aprendiz anotaba en una libreta mientras, obediente, cumplía con las lecciones de cocina impuestas por su padre como antesala del doctorado.

De Lucía Rosas del Castillo, su abuela materna, recibió dos rasgos físicos que la han caracterizado desde la adolescencia hasta nuestros días y a los que ha sabido sacarles un enorme provecho: lo chaparrita y lo bustona. La escritora la describe así: "tenía rostro de dolorosa emergiendo del incendio, sus ojos hundidos revelaban que no fue sencillo parir siete hijos vivos y dos muertos, ni haber perdido su caudalosa hacienda en tiempos convulsionados por el agrarismo y el inquilinato, ni dejar el espiritismo en el que creía y al que renunció sin explicación alguna, ni padecer cáncer de mama"[15].

Varios relatos incluidos en *Los muros de azogue* y la mayoría que integra *El cantar del pecador*, así como la historia de Sara que sirve como hilo que engarza los episodios de la novela *Todo lo hacemos en familia*, tienen como sustento la vida de esta abuela veracruzana que enviudó joven y que perdió su fortuna

---

[13] HÉCTOR DE MAULEÓN, "Hay una manera de ver el mundo con ojos de mujer, propone Beatriz Espejo", sección "Cultura" del periódico *La Crónica de Hoy*, núm. 111, 6 de octubre, 1996, p. 2.

[14] BEATRIZ ESPEJO, "Prólogo. ¿Quién tuvo la culpa?", en *Cuentos reunidos*, p. 10.

[15] *Ibid.*, pp. 12-13.

mientras se aferraba a una bandera: la tristeza. Provenía de una familia aristocrática y, entre otras propiedades, era dueña de la hacienda El Faisán: un escenario que Espejo mitificó magistralmente en varios de sus cuentos.

Pero la influencia de esta mujer no termina aquí. La viudez prematura de Lucía, la falta de preparación para enfrentar su soledad –aunadas a la pérdida de una riqueza que la situaba en un peldaño muy alto de la esfera social– dejarían secuelas en sus hijos (incluida la madre de Beatriz) y una huella indeleble en la nieta, una cicatriz que la escritora supo aprovechar en sus ficciones, tras amasar una y otra vez la historia familiar mediante el trabajo constante con las palabras.

El relato titulado "El Faisán"[16] está basado en la biografía de la abuela Lucía Rosas del Castillo, aunque su vida está contada a la inversa; comienza con la agonía del personaje y, desde allí, en un estático presente, se reconstruye su trayectoria, de la infancia a la vejez, hasta llegar de nuevo al momento de la muerte, completándose, así, un círculo perfecto. En este texto, Espejo utiliza con maestría la segunda persona del singular como herramienta discursiva indispensable que le permite situar a la protagonista en el instante mismo de la agonía mientras la voz narrativa rememora su pasado como si se tratara de un último acto de contrición.

En este y en otros cuentos, Beatriz Espejo narra con cuidadoso detalle, aunque también con terrible crueldad, ese devastador proceso de empobrecimiento paulatino que, si bien cambió el destino de buena parte de las familias mexicanas aristócratas de la época, arrastró también a la suya por los sinuosos caminos que van de la fortuna a la ruina, de la gloria al anonimato, agudizado por otras circunstancias históricas menos personales, pero definitivas, como el agrarismo y el inquilinato de Herón Proal.

Pero, sin menospreciar la influencia de los abuelos, no cabe duda que el mayor peso en la vida de Beatriz lo han tenido dos figuras centrales: su padre, Antonio Espejo Sánchez, que falleció cuando la escritora recién había cumplido veinte años, y su madre, Consuelo Díaz Rosas del Castillo, en quien se repetiría la tragedia de la abuela Lucía al enviudar joven y quedar sumida en una profunda crisis emocional y sicológica de la que todavía hoy no ha logrado recuperarse:

> Mi padre –escribe Beatriz con profunda nostalgia– señoreó mi infancia. Pienso en él y evoco un título de Hemingway, *París era una fiesta*, porque mientras vivió, papá fue una ciudad estimulante, un acontecimiento feliz para nosotros... Alto moreno, con tipo de yucateco, tenía boca bonita y mirada expresiva y algo triste. Vestía excelentemente camisa de popelina con sus iniciales bordadas en la bolsa y trajes de casimir inglés cortados a la medida. Conversador afable, desprendido

[16] *Ibid.*, pp. 113-123.

> del dinero, cultivaba la lectura de autores que serían para mí fundamentales. En su biblioteca hallé primero *Ulises criollo* y, en seguida, *Memorias de Pancho Villa* y *La sombra del caudillo*. De José Vasconcelos me maravilló el ritmo de su prosa, su capacidad para acertar o equivocarse, su virilidad, su fe, su ingenuidad y su genialidad. De Martín Luis Guzmán, el dominio del idioma y la sintaxis perfecta que le permitía páginas tan claras como las tardes otoñales en que se divisaba el perfil violeta del Ajusco desde la Avenida de los Insurgentes[17].

En una reciente entrevista con Beatriz Espejo sostenida en su casa de El Contadero[18], ella recuerda con dolor un pasaje significativo de su niñez: tenía siete años. Su hermano Antonio acababa de nacer y dormía a su lado, en la cuna, en el mismo cuarto que ella. Su padre estaba de viaje y en la casa dormían su madre, su abuela Lucía y la tía Chía (personaje del cuento "Marichú", perteneciente a *El cantar del pecador*). De pronto, la niña despertó llorando a mitad de la noche y, al escucharla, las tres mujeres corrieron a ver qué le pasaba: "No sólo lloraba –cuenta Espejo–. Gritaba. Gritaba una y otra vez: 'se murió mi papá, se murió mi papá', mientras ellas trataban de explicarme que no era así, que mi padre estaba de viaje y que volvería muy pronto". Y agrega:

> Desde ese momento supe que, si mi papá moría, la viudez de mi mamá iba a ser espeluznante. Fue más espeluznante la realidad que todas las pesadillas que he tenido en mi vida. Le tengo miedo a las volteretas del destino, a la locura, al sufrimiento, a un sufrimiento que puede ser callado, que no se abre...

Esta conmovedora escena en la que la pequeña Beatriz presagia la muerte de su padre no dejó de acompañarla desde entonces hasta que cumplió veinte años, fecha en la que ocurrió el tan temido desastre que la escritora veladamente menciona en el relato titulado "La casa junto al río", de *Los muros de azogue*[19]. Si bien el tema central de este cuento son los celos que una familia despierta en sus vecinos, el "antes" y el súbito "después" que sufren los envidiados protagonistas del relato no puede más que relacionarse con la traumática experiencia que Beatriz vivió después de haber muerto su padre.

Al inicio del texto, se describe la etapa de plenitud y de felicidad que comparten todos los miembros de esa familia: "Eran dichosos, se sentían bendecidos por el cielo y dueños del paraíso. Los padres se amaban, los hijos crecían sanos y fuertes, las criadas se movían presurosas por la cocina. Hacían

---

[17] *Ibid.*, pp. 16-17.

[18] Entrevista inédita a Beatriz Espejo, realizada por Claudia Albarrán, el 6 de diciembre, 1995.

[19] BEATRIZ ESPEJO, *El cantar del pecador*, en *Cuentos reunidos*, pp. 140-141.

antojos y los llevaban oportunamente al comedor"[20], dice el narrador. Sin embargo, al final, se hace referencia a una sorpresiva desgracia que aniquila la armonía familiar sin que en el cuento se haya ofrecido al lector ninguna explicación que justifique tal catástrofe: "hasta que un oscuro domingo en que brillaba el sol la última hoja llegó lentamente y el techo se hundió, las paredes se desmoronaron y la casa entera quedó reducida a escombros"[21].

Y es que, tras la repentina muerte del marido, la madre de Beatriz Espejo comenzó a descuidar los ahorros, despidió a la servidumbre y a los choferes, canceló las compras del mercado y las comidas calientes en casa, cerró puertas y ventanas, y se refugió en su habitación –enloquecida y sola– a llorar su desventura mientras sus dos hijos la miraban petrificados. Ante semejante espectáculo, Beatriz tomó el rumbo de la casa: salvó las joyas de la familia, se encargó del cuidado del hermano y se propuso acelerar los motores para conseguir el tan soñado título de doctora en letras.

A los 17 años, todavía vivo su padre, se había inscrito a la licenciatura en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM y al taller literario de Juan José Arreola, quien, en 1958, inauguró su famosa colección *Cuadernos del Unicornio* con el primer libro de Beatriz Espejo, titulado *La otra hermana*[22]. Su padre tuvo la oportunidad de leerlo. De hecho, compró casi toda la edición (hoy es muy difícil conseguirla) y la regaló a cuanto pariente y amigo encontró a su paso. Su muerte fulminante, sucedida mientras cerraba un importante negocio, le arrebató la oportunidad de disfrutar más de una hija a la que siempre idolatró y de conocer a una escritora consagrada de la que hoy estaría profundamente orgulloso.

Las rutas de una aprendiz

Escrito a los escasos 18 años, *La otra hermana* reúne quince relatos brevísimos que no superan la cuartilla (el más extenso es el que da nombre al volumen). Se trata de un libro de difícil clasificación[23], en el que abundan imágenes oníricas –algunas de ellas tétricas– que contrastan con la belleza del lenguaje y con la

---

[20] *Ibid.*, p. 140.

[21] *Ibid.*, p. 141.

[22] Las citas que se hacen a los cuentos de *La otra hermana* a lo largo de este ensayo están tomadas de la edición original, publicada por *Cuadernos del Unicornio*, núm. 1, México, 1958. Beatriz Espejo nunca más volvió a editar este volumen y no lo incluyó tampoco en *Cuentos reunidos*, por considerarlo un libro imperfecto.

[23] En el *Diccionario Escritores Mexicanos*, se dice que este libro pertenece a la corriente imaginativa de la literatura mexicana porque los textos que lo componen, "cuidadosamente trabajados, lindan con lo fantástico por la vía de las proyecciones psíquicas de los personajes". Cf. Aurora Ocampo (coord.), *Diccionario de escritores mexicanos*, Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM, México, 1992, t. 2, p. 124.

perfección de una prosa que, por momentos, se torna poética. En varios de esos textos, los personajes principales –vagabundos, limosneros, cilindreros, seres minusválidos o marginados que pululan por los rincones de la ciudad– permanecen estáticos, y lo que realmente imprime movimiento a las escenas es el discurso de un narrador enloquecido que da rienda suelta a su imaginación para construir figuras alucinantes y esperpénticas, muchas de ellas enfermas o mutiladas: la mujer del relato "El desollado" menciona que la gente lo evita porque "el olor a sangre y pus estropea los sombreros", pero ella sueña con "sentirse oprimida por sus brazos descubiertos"; en "Goya", la estatua "no podía oír la música"; en "La ventana de enfrente", el hombre que lleva doce años vigilando obsesivamente a la chica no "puede cerrar los ojos para descansar" y, de tanto desearla, se está "pudriendo por dentro"; en "Mi limosna", el mendigo no tiene brazos ni piernas[24].

Otro grupo de textos está dedicado a explorar relaciones pasionales desequilibradas –algunas de ellas, platónicas– en las que siempre hay un desdichado perdedor, como es el caso de "Juan y María", "La femme publique", "El gran José" y "El espejismo"; en este último cuento, el personaje se enamora de un ideal (¿estampa?, ¿retablo?, ¿imagen sagrada?), y ese amor lo somete hasta hacerlo víctima de su propio acto de idolatría, pues confiesa: "los brazos se me desprendieron, y comprendí que nunca dejaría de ser esclavo de los grilletes que yo mismo fabriqué, porque había puesto en ellos mi alma y mi sangre y abandonarlos era como quedar cercenado"[25].

Por último, encontramos una reducida serie de relatos dedicados a explorar los vericuetos de las relaciones humanas o familiares, un tema al que Beatriz Espejo volverá de manera obsesiva en libros posteriores. A este grupo pertenecen fundamentalmente tres cuentos: "El limosnero", "Un marido fiel" y "La otra hermana".

En el primero, una señora de clase acomodada da limosna a un pordiosero cuando lo escucha recitar un poema que habla sobre la soledad que se esconde debajo de las apariencias. Se trata de un encuentro fortuito entre dos seres totalmente distintos, pero que se da mediante la palabra: el mendigo no tiene brazos ni piernas, mientras que la señora no sólo pertenece a una alta esfera social, sino que puede darse el lujo de realizar un acto caritativo. La paradoja –que Espejo acentúa al utilizar una cierta dosis de ironía– es que, al final del texto, no es la protagonista, sino el pordiosero quien se apiada de la mujer al

---

[24] BEATRIZ ESPEJO, *La otra hermana*, s/p.
[25] *Ibid.*, s.p.

recibir el peso de plata, por lo que el relato da un vertiginoso giro de ciento ochenta grados para tambalear los roles establecidos al inicio.

Esta situación de vacío y de superficialidad que el limosnero percibe en la mujer caritativa se repite también en "Un marido fiel". De nuevo, la protagonista es una mujer de buena clase social que, si bien posee estabilidad económica, viene a caer en la cuenta de la insatisfacción en la que ha vivido justo en el momento en el que su fiel marido comienza a envejecer. En ambos relatos, las mujeres padecen calladamente su situación, sin decidirse a enfrentarla, e incluso, a veces, sin llegar siquiera a reconocerla.

El tercer cuento de esta serie es el que da título al volumen y es, sin duda, el más elaborado del libro, aunque su final es también el más ambiguo, pues no se dan suficientes claves para que el lector distinga si se trata de un asesinato real, producto de la rivalidad entre las dos hermanas (una de ellas llamada Beatriz Espejo), o si se trata de una sola protagonista que padece esquizofrenia y que, al final, asiste a la muerte imaginaria de esa otra personalidad que cohabitaba dentro de ella. Lo cierto es que, de nuevo y como en otros textos del libro, el interés de la escritora está puesto en la descripción de estados psíquicos alterados, de situaciones alucinatorias o de los impulsos fantasiosos de los personajes.

El mismo año en el que fue publicado *La otra hermana*, el escritor y crítico literario Emmanuel Carballo –que en ese entonces no conocía a la joven escritora[26], pero con quien contraería matrimonio en 1973– situaba este libro dentro de la corriente imaginativa de la literatura mexicana que, en su opinión, había comenzado varias décadas atrás gracias a dos libros innovadores: *Ensayos y poemas* (1917), de Julio Torri, y *El plano oblicuo* (1920), de Alfonso Reyes, hasta culminar con la aparición de *Confabulario* (1952), de Juan José Arreola. Y, a continuación, escribía:

> Los textos de Beatriz Espejo, que reflejan algunas características de la obra de Arreola, están más próximos a su temperamento que a la moda; están, por otra parte, más cerca de la confesión que de la literatura. Son auténticos porque en todos se rastrean más o menos, las mismas motivaciones, las mismas preocupaciones: la incorformidad con la familia, con la sociedad, la creencia en la falacidad y fugacidad del amor, el repudio del cuerpo y la exaltación del espíritu, la fe en el dolor y, por supuesto, la visión **snobista** del mundo y de las relaciones entre los seres humanos.

---

[26] Hacemos esta observación porque, en la reseña a *La otra hermana*, EMMANUEL CARBALLO escribe: "El nombre de la autora es, en el ambiente literario, rigurosamente desconocido. Su eufonía permite suponer que, tal vez, se trate de un pseudónimo (las siete letras del nombre y las seis del apellido dan, si se les suma, una cifra cabalística). Quince textos que oscilan entre los catorce renglones y las dos cuartillas y media integran el material que ofrece al lector de este cuaderno" ("La destrucción o la literatura", en *México en la Cultura*, suplemento cultural del periódico *Novedades*, núm. 488, 20 de julio, 1958, p. 2).

> Son textos de confesión porque no producen hondo y duradero placer estético y sí, en cambio, curiosidad por el ser y el modo de ser de la autora[27].

Y concluía la nota con lo que parecía ser una premonición, hoy afortunadamente equivocada: "A Beatriz Espejo, joven y ansiosa, la perdió su prematura aparición en letras de molde".

Durante su paso por la universidad, Espejo conoció a infinidad de maestros, como Xavier de Icaza y López Negrete, Sergio Fernández y Luisa Josefina Hernández, entre otros, además de Julio Torri y del ya citado Juan José Arreola. Como maestro, la influencia de Torri fue tal, que motivó en ella la escritura de un extenso trabajo de investigación que, años más tarde y tras mucho esfuerzo y dedicación, le permitió obtener el tan anhelado título de doctora en letras. Respecto al papel que Juan José Arreola desempeñó en su trayectoria como escritora, Espejo comenta que le tiene una admiración profunda porque fue "su primera influencia decisiva, su primer y demoledor crítico y su primer editor"[28].

Tres años después de haber publicado *La otra hermana*, mientras continuaba su vertiginoso ritmo de estudios para obtener, ahora, la maestría en letras en la misma Facultad de Filosofía de la UNAM, le propuso a Margarita Peña hacer una revista que conjuntara la literatura y las artes gráficas: se llamó *El Rehilete* y Espejo fungió como directora durante los diez años en los que se editó (1961-1971), acompañada de Carmen Rosenzweig (secretaria de redacción), de Margarita Peña y de Blanca Malo (responsables de la corrección), además de Elsa de Llarena, Lourdes de la Garza y Carmen Andrade. Era una publicación novedosa en cuanto a que el consejo editorial estaba integrado, en su totalidad, por mujeres, y porque le ofrecía a los nuevos escritores jóvenes un espacio para publicar textos de calidad. Por sus páginas transitaron cerca de 300 nombres de escritores y artistas plásticos que encontraron en *El Rehilete* una ventana abierta para dar a conocer sus obras de creación[29].

En 1963, Espejo se recibió como maestra en letras con la tesis titulada *Trasfondo biográfico en la obra de Ramón López Velarde*, un escritor que la divertía y al que había leído con atención, y, un año después, tras haber concluido los cursos de doctorado, recibió una beca en la universidad de Stanford que le

---

[27] *Ibid.* (Las negritas son de Emmanuel Carballo).

[28] ADALBERTO CARVAJAL, *Confiar en el milagro. Entrevista con Beatriz Espejo*, Universidad de Colima, México, 1998, p. 16. (*Colección Voz de Tinta*).

[29] Para obtener más información sobre esta revista, véase ARMANDO PEREIRA (coord.), CLAUDIA ALBARRÁN, JUAN ANTONIO ROSADO y ANGÉLICA TORNERO, *Diccionario de Literatura Mexicana. Siglo XX*, Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM, México, 2000, pp. 300-301.

permitió concluir su investigación sobre Julio Torri, un trabajo que Emmanuel Carballo le sugirió titular *Julio Torri: voyerista desencantado*[30].

Entre 1964 y 1978, escribió la *Vida de Leonardo da Vinci* –pintor que la había apasionado desde siempre y que la llevó a recorrer varios museos de Europa en busca de sus cuadros–, y *La prosa española en los siglos XVI y XVII*; ambos textos le dieron la oportunidad de afianzar su trabajo como ensayista e investigadora. Además, recibió dos importantes becas: la del Centro de Investigaciones Literarias (1970-1971) y la del Centro Mexicano de Escritores (1971); esta última, para escribir una novela sobre los Gracos, titulada *Los eternos dioses*, que dejó inconclusa y que, a la fecha, sigue guardada en un cajón, a la espera de que ella pueda retomarla.

No sería sino hasta el año de 1979 (es decir, más de veinte años después de haber publicado su primer libro de relatos), cuando saldría a la luz un nuevo volumen que, por consejo del poeta Marco Antonio Montes de Oca, significativamente tituló *Muros de azogue*[31], como sinónimo del apellido de la escritora[32]. Para esa fecha, Espejo disfrutaba su feliz matrimonio con Emmanuel Carballo, con quien sigue casada, después de haber padecido un apasionado noviazgo, un primer casamiento y un repentino divorcio de Marcos Wanless.

En su calidad de crítico literario profesional, Emmanuel Carballo leyó el borrador de *Muros de azogue*, eligió, de entre más de sesenta textos, los que integrarían el nuevo libro y le hizo a Beatriz una serie de observaciones. Al respecto, la escritora comenta: "me hizo rescribirlo todo porque decía que estaba mal puntuado. Se lo agradezco profundamente, pero a partir de entonces Emmanuel no lee mis libros hasta que aparecen"[33].

En la mayoría de los veintiún relatos de este volumen, algunos de ellos muy breves, Espejo "procesa literariamente la memoria familiar"[34], tanto paterna como materna, y crea una suerte de dinastía imaginaria a partir de la vida de sus antecesores, que eran ricos hacendados. El hilo conductor de la mayoría de los

---

[30] Lo publicó la UNAM, en coedición con el Instituto de Investigaciones Filológicas y con el Centro de Estudios Literarios en 1986, en su colección *Letras del Siglo XX*. Ese mismo año, Espejo realizó el prólogo, selección y notas sobre la obra de Torri en un volumen que lleva por título *Julio Torri*, publicado por la UNAM en coedición con Difusión Cultural.

[31] La primera edición se publicó en Diógenes, en coedición con la SEP; la segunda edición la publicó la SEP en su colección *Lecturas Mexicanas*, Segunda Serie, núm. 40, México, 1986. BEATRIZ ESPEJO lo incluyó en *Cuentos reunidos*, pp. 23-93.

[32] Recordemos que el azogue es el nombre vulgar del mercurio, que es el metal con el que se fabrican los espejos.

[33] CECILIA GÓMEZ HARO, "Beatriz Espejo: La literatura tiene el poder de embellecer el mundo", en *El Búho*, suplemento cultural del periódico *Excélsior*, núm. 589, 22 de diciembre, 1996, p. 3.

[34] ADALBERTO CARVAJAL, *op. cit.*, p. 15.

textos es rememorar la historia de una serie de personajes que tienen una relación de parentesco con las narradoras (generalmente, los relatos están a cargo de voces femeninas, quienes se refieren a los protagonistas en términos de tío, tía, sobrino, madre, hermana)[35]; entre uno y otro cuento, estos personajes desaparecen y vuelven a aparecer (incluso cambian de nombre, pero conservan gestos y actitudes que permiten identificarlos) como si fueran espíritus que cohabitaran en una sola y lujosa mansión: la ficción.

Ese carácter fantástico que permeaba casi todos los textos de *La otra hermana* y que le daba al libro un tono de incertidumbre y de ambigüedad se inscribe, ahora, en un escenario totalmente realista –generalmente, en el Puerto de Veracruz– que sirve como marco que limita y, a la vez, condensa las historias. La mayoría de los cuentos están escritos en un tono intimista, expresado en una serie de voces testimoniales que narran los problemas que suceden en su estrecho mundo familiar –sus vericuetos, sus secretos y sus miedos, sus rincones obscuros o luminosos– tal y como lo ven, sin juzgarlo ni menospreciarlo.

Predominan en el libro los cuadros de costumbres, la descripción de hábitos y formas de vida rutinaria, generalmente provinciana, burguesa y elitista, en los que tiene un enorme peso la religión, los buenos modales y el qué dirán, pero también la hipocresía y la falsa moral. La temática que prevalece en los relatos es la educación tradicional, limitada y agobiante, que en esa familia ha venido transmitiéndose de generación en generación, de los padres a sus hijos y, de ellos, a sus descendientes, como si se tratara de una codiciada herencia que los personajes atesoran y vigilan a costa de cualquier cosa.

Cuentos como "El monograma de oro", "El cofre", "El matrimonio", "El tío Jesús", "El caserón de la Reforma", "Primera comunión", "Lo que recordamos", "En mi vigilia", "El ansia de volar" o "La última visita que le hice a la tía Consuelo" ponen énfasis en el carácter opresor de la familia. Los padres, pero, en especial, las madres que integran el mosaico de esa dinastía de abolengo, impiden a toda costa que sus hijas se enamoren o se casen con quienes consideran socialmente inferiores tanto por su educación como sus ingresos económicos. "El monograma de oro", que está basado en pasajes de la vida de los abuelos paternos de Espejo, es un relato ejemplar en este sentido: don Antonio y doña Beatriz (así bautizó la escritora a los protagonistas del cuento) contraen matrimonio tras un noviazgo formalizado a la fuerza; no se permiten arrebatos pasionales y evitan cualquier comentario fuera de tono, particularmente, aquellos referentes al sexo, al deseo, al amor o a cualquier otro asunto por el que pueda

[35] De hecho, varios años después de haberse publicado como volumen de cuentos, el libro recibió una mención en el Premio Cristóbal Colón de Novela, en Lima, Perú, pues las historias están estructuradas de tal modo que parecen episodios de una novela.

colarse algún otro sentimiento que ellos se han encargado de reprimir a golpes de silencio.

Al enterarse de que su hija Beatricita se ha enamorado de un tal Heriberto Pérez, don Antonio muere de cólera y, durante el entierro, la muchacha cae desmayada dentro de un pozo. Cuando al fin la encuentran, contrae un resfriado que la lleva a la cama mientras el humilde novio espera pacientemente a las afueras de la casa a que la madre le permita visitar a la novia. El relato culmina con el endurecimiento de doña Beatriz, porque, al amar a Heriberto Pérez, la hija no ha hecho sino agudizar en ella ese sentimiento soterrado de frustración y frigidez que la acompañó durante tantos años de "feliz" matrimonio.

La problemática familiar que recorre casi todos los cuentos de este libro y la libertad que los padres anhelan, pero que censuran tanto en ellos como en sus hijos, se condensa en la imagen que da título al relato "El ansia de volar", pues todos parecen compartir este deseo de transgredir las reglas familiares, pero ninguno lo intenta; por el contrario, todos guardan silencio, acatan las normas y siguen sumidos en una vida acomodaticia. Por eso, la frase con la que inicia y concluye el cuento resulta tan significativa y puede aplicarse a la actitud que asumen los personajes de todo el libro: "Educar es enseñar a callar"[36].

Como el amor (o el desamor), el tema de la infidelidad, la abnegación, la viudez, el divorcio, la soltería, la virginidad, la envidia, la rivalidad, la incomunicación, la soledad, el miedo, la vejez, la enfermedad, el maltrato, la muerte y las relaciones entre sirvientes y patrones son ejes centrales de *Muros de azogue*, aunque la escritora no los expone abiertamente, sino que va descubriéndolos poco a poco; va quitando –de forma siempre cuidadosa y pausada– cada uno de los velos que encubren los secretos de la familia hasta dejar al desnudo el esqueleto de una realidad que a todas luces parece espeluznante. En este volumen, Espejo puso un especial interés en seleccionar las voces narrativas y decidió, asimismo, no utilizar herramientas efectistas o finales sorpresivos en los cuentos, pues en ellos no hay una trama o una anécdota por descifrar y el lector tiene que leerlos más de una vez para comprender un significado que está finamente insinuado.

Quizá el único cuento del libro que aparece como una excepción a lo dicho hasta aquí sea "La modelo": un texto que rebasa la temática familiar y que concluye sorpresivamente con el suicidio de la protagonista. Es un relato que cierra con broche de oro todo el volumen porque es un ejemplo de la perfección

---

[36] BEATRIZ ESPEJO, en *Cuentos reunidos*, p. 79.

y de la maestría a la que Beatriz Espejo puede llegar cuando elige adecuadamente el tono, el ritmo y la voz para contar una historia[37].

Tras la publicación de *Muros de azogue*, Espejo se dedicó, de nuevo, a la redacción de ensayos, prólogos y notas sobre temas diversos –además de a la traducción y al periodismo– que le darían suficiente material para publicar varios libros más, entre los que destaca la traducción y la nota introductora a los cuentos de Katherine Anne Porter, una escritora de la que Espejo ha recibido una enorme influencia; el libro de crónicas titulado *Oficios y menesteres*; los tres volúmenes que integran su *Historia de la pintura mexicana*, y la recopilación de entrevistas titulada *Palabra de honor*. Durante esa fructífera década, ingresó como investigadora de tiempo completo en el Centro de Estudios Literarios del Instituto de Investigaciones Filológicas de la UNAM y, en 1974, dio a luz a su único hijo: Francisco Carballo Espejo.

En 1990, apareció *El cantar del pecador*: diez historias adornadas con sones jarochos y bombas veracruzanas que le dan a los relatos un ambiente costeño, el cual le sirve de escenario para retratar, de nuevo, los rituales y costumbres de una familia de hacendados veracruzanos venida a menos. Si bien el interés central de las historias vuelve a ser, como en *Los muros de azogue*, mostrar los conflictos y las relaciones de parentesco que existen entre los personajes, en este libro, sus vidas están mucho más entrelazadas, como si, en vez de relatos independientes, integraran una novela compuesta por diversos episodios intercomunicados. Al respecto, la escritora comenta que varios de los personajes de *El cantar del pecador* que "sólo eran mencionados en un cuento, luego surgen en otro, ya están delineados y se vuelven importantes en el siguiente relato"[38].

Se trata de piezas que, si bien conservan su unidad, también forman parte de un macrouniverso, como si fueran engranajes de una maquinaria: la familia Rosas del Castillo (un nombre que Beatriz Espejo tomó del segundo apellido de su madre), integrada por los abuelos Guadalupe y Refugio Rosas del Castillo, sus hijos, su nieta (cuya voz parece coincidir con la de la escritora al asumir con nostalgia un papel de cronista de la saga familiar) y el miembro más pequeño de los Rosas del Castillo: personaje que sólo aparece en el último cuento del libro, titulado "El Sr. Eléctrico", y que, de manera significativa, Beatriz Espejo le dedicó a su hijo Francisco Carballo Espejo.

---

[37] En este cuento, que, por lo demás, ha sido recogido en infinidad de antologías, la historia está contada en segunda persona: un *alter ego* hace las veces de "conciencia" de la modelo mientras, simultáneamente, gracias a la utilización del mismo recurso, se describe el angustioso trayecto que la protagonista realiza en el carro y que culminará con su suicidio.

[38] GONZALO VALDÉS MEDELLÍN, "Escribir es cosa de Dios. Entrevista con Beatriz Espejo" (segunda parte), en *Sábado*, suplemento cultural del periódico *Unomásuno*, núm. 1042, 20 de septiembre, 1997, p. 4.

En una larga conversación que sostuvo con Adalberto Carvajal[39], la escritora explica que algunos cuentos son autobiográficos y que ciertos personajes conservan los nombres de las personas que le sirvieron de modelo en la vida real (como Consuelo, Pancho y Julio, que corresponden a los nombres de su madre y de dos tíos, respectivamente), mientras otros sólo mantienen las iniciales que evocan a las personas que inspiraron los relatos (como Ismael, que recuerda a su abuelo español; Martín, por su tío Manolo; Lucero, por su tía Lucía, o Martha, por su tía María), o bien, son meras invenciones, como Rosario y Pilar, bordadoras que reaparecerán en la novela *Todo lo hacemos en familia*, y cuyos nombres remiten al estado de virginidad y a la castidad enfermiza de las mujeres que viven encerradas en sus capelos de cristal. Pero no debemos olvidar que, si bien los nombres de algunos personajes o las anécdotas coinciden a veces con las experiencias que vivieron ciertos familiares de la escritora, se trata de elementos que mantienen un tono "autobiográfico engañoso" porque están pasados "por el tamiz de la literatura"[40].

En la citada conversación con Adalberto Carvajal, la escritora se refiere ampliamente a la manera en la que fue procesado literariamente el material de *El cantar del pecador*, a su estructura, a la forma como trabajó cada texto y a lo que considera el tema recurrente del volumen: "la nostalgia de la dicha perdida y la soledad individual"[41]. El título está tomado de un son veracruzano que a veces aparece como epígrafe, o bien, está entreverado en algunos de los relatos, y que remite al sentimiento de culpabilidad que todos los personajes comparten por distintas causas, pero siempre a partir del poco o mucho contacto que han tenido con el resto de los miembros de su familia. En ese sentido, cada cuento es una especie de lamento individual que, sumado a los otros lamentos de cada uno de los personajes, se vuelve un doloroso coro comunitario, es decir, un canto compuesto por varias voces, en el que los protagonistas sólo dan cuenta de las pérdidas que han acumulado: la pérdida de la herencia, la pérdida del estatus, la pérdida de la belleza, la pérdida de la salud y la pérdida de un destino que se creía afortunado.

La idea de Espejo también era reflejar tres estados interiores del alma –el Infierno, el Purgatorio y el Paraíso–, con sus correspondientes sitios geográficos:

---

[39] ADALBERTO CARVAJAL, *op. cit.*, pp. 60, 76 y 79.

[40] FEDERICO PATÁN, "Beatriz Espejo: *Antología personal*", en *Sábado*, suplemento cultural del periódico *Unomásuno*, núm. 1008, 25 de enero, 1977, p. 10.

[41] ADALBERTO CARVAJAL, *op. cit.*, p. 76.

Perote, el Puerto de Veracruz y Tlacotalpan[42]. En el primer cuento del volumen, titulado "Marichú", se ofrece al lector una fotografía general que incluye a todos los miembros de esa familia; luego, cada historia se dedica a retratar a uno o a varios de sus integrantes, hasta llegar al último cuento, en el que, de nuevo, todos vuelven a reunirse en una fiesta popular de Tlacotalpan.

Desde luego, como sugiere Marcela Palma, también existe ese "otro marco geográfico más íntimo: El Faisán"[43], que, si bien sólo aparece en un relato, está presente en casi todos los textos como si se tratara de un espacio simbólico. Y es que –en mi opinión– no se trata sólo de un escenario ni de un marco geográfico claramente definido, sino, más bien, es un sitio mítico y plurivalente: tanto en sus recuerdos como en su imaginación, los miembros de la familia acuden una y otra vez a El Faisán en busca de unos orígenes idealizados, pero, para ellos, también simboliza la caída, el encierro, la decadencia y la destrucción porque –ya sea física o mentalmente– siguen viviendo entre las cuatro paredes de esa hacienda descascarada y polvorienta que, alguna vez, fue sinónimo de tradición y de abolengo.

En *El cantar del pecador*, Espejo trabaja con detalle cada uno de los cuentos y selecciona magistralmente las voces narrativas, adaptándolas a las distintas situaciones, mientras, de manera simultánea, experimenta con todo tipo de estructuras (triangulares, circulares, paralelas, en retrospectiva) como si elaborara un extraordinario tapiz que el lector puede ver al derecho y al revés sin notar las costuras. El tema del bordado[44] –y las distintas funciones (de entretenimiento, catarsis, evasión, condena) que este minucioso trabajo desempeña en la vida de las protagonistas de los cuentos– también cobra una enorme fuerza simbólica en este volumen e inaugura en la narrativa de Espejo una nueva posibilidad, tanto temática como estilística, que alcanzará, en obras futuras, la magnitud de una metáfora porque condensa la concepción que ella tiene de la escritura y del tramado que realiza en sus cuentos.

---

[42] En la entrevista con Adalberto Carvajal, Beatriz Espejo sólo menciona su deseo de plasmar estos estados en el libro, pero no establece una correspondencia exacta entre los lugares en los que transcurren las historias. Esta asociación entre el Cielo-Tlacotalpan, el Limbo-Puerto de Veracruz y el Infierno-Perote la sugiere Carlos Rojas, en "La nostalgia de lo femenino", en http:// www. Beatriz Espejocna.htm (página consultada el 10/12/2005).

[43] MARCELA PALMA, "*El cantar del pecador* de Beatriz Espejo", en revista *Universidad de México*, núm. 515, diciembre, 1993, p. 57.

[44] Ya antes, en su libro *Los muros de azogue*, la escritora había introducido el tema de la costura en el mencionado cuento "El ansia de volar", en el que Ana, la protagonista, borda como única forma posible de entretener su soltería, pues recordemos que los padres le impiden casarse con el novio porque lo consideran inferior.

Además, incorpora en este libro varios elementos plásticos, en especial, tomados de la pintura –como colores, juegos de luces y sombras, retratos de ciertos objetos y ornamentos que ella dispone a lo largo de los textos como si, en vez de escribir, pintara bodegones, naturalezas muertas, paisajes o retratos de cuerpo entero. Por ejemplo: en "El Faisán", el duelo de Guadalupe del Castillo contrasta con el color rojo del framboyano, el árbol que la viuda manda derribar porque "las manchas ostentosas, tan despreocupadas y brillantes, resultaron una traición de la naturaleza indiferente a tu sufrimiento arrebatado"[45]; en "El cantar del pecador", todo el ambiente del cuento es gris, sombrío y nebuloso, y la protagonista sólo percibe que hay "alguien" encerrado en la habitación contigua a la suya porque es la única luz que se mantiene encendida entre tanta oscuridad; en "La casa junto al río", la casa rosa "simulaba una postal", "parecía plateada y también se veían plateadas sus palmeras ondulantes"[46].

La incorporación de estos y otros elementos pictóricos a su obra narrativa se debe, sin duda, al interés que Beatriz Espejo siempre ha mostrado a lo largo de toda su vida sobre el tema de la pintura, además de que, como sabemos, le ha dedicado a este asunto buena parte de su labor como ensayista e investigadora. Lo cierto es que, a partir de *El cantar del pecador*, la escritora fue afinando cada vez más su técnica, sus pinceles y su paleta de colores hasta que consiguió hacer verdaderos retratos (muchos de ellos, negros, al estilo de Goya) de personajes que para ella fueron importantes en su formación como escritora, como el que realizó de Elena Garro, titulado "La hechicera", o el de Pita Amor, llamado "Entrevista con una leyenda", ambos incluidos en *Alta costura*.

Respecto al resto de los asuntos que recorren *El cantar del pecador*, cabe señalar que se continúan las vetas abiertas en *Los muros de azogue*, aunque esta vez la mirada de Espejo se concentra en ilustrar –con fuertes dosis de ironía, de sarcasmo e inclusive de humor negro– el mundo decadente y pasado de moda, repleto de objetos polvosos, de reliquias despostilladas y de muebles desvencijados, que la familia Rosas del Castillo y sus descendientes conservan como única prueba del esplendor perdido y de sus glorias pasadas y, a la vez, como una débil tabla de salvación a la que se aferran mientras padecen su empobrecido presente.

Si en *La otra hermana* la escritora describía un universo estático y mutilado, en esta ocasión asistimos a un mundo anquilosado que cobra vida sólo gracias al recuerdo y en el que las protagonistas –muchas de ellas ancianas enfermizas y con las carnes flojas– deambulan como si fueran sombras. Y es que los hombres de esta familia Rosas del Castillo, de estirpe porfirista, sólo cumplen

---

[45] BEATRIZ ESPEJO, *El cantar del pecador*, en *Cuentos reunidos*, p. 117.
[46] *Ibid.*, p. 140.

su función de proveedores, lo cual les otorga todas las ventajas, como viajar, tener amantes y financiar sus fiestas (esto sucede en cuentos como "Marichú", en "Cómo mataron a mi abuelo español" y en "El Faisán", por sólo citar tres ejemplos). En cambio, las mujeres de *El cantar del pecador* aguantan, callan, cocinan o bordan sumidas en la soledad, en la viudez o en la soltería porque cultural y socialmente fueron incapacitadas para acceder a la universidad, a la igualdad sexual o incluso al divorcio. Lo peor de su situación es que tampoco han sabido transmitirle a sus descendientes (hijas, hijos, nietos) la fuerza suficiente para salir del estatismo; por el contrario, sólo consiguieron heredarles frustración y amargura, causadas tanto por la pérdida de las propiedades que disfrutaron en el pasado como por el abandono en el que estuvieron sumidas tras tantos años de infelices matrimonios.

El único texto que rompe con la cadena de incomunicación, traiciones y pérdidas familiares que recorren todo el libro es, significativamente, "El Sr. Eléctrico": un relato tierno y optimista, en el que Beatriz Espejo parece introducir un mensaje de esperanza y de salvación porque el protagonista, el descendiente más pequeño de los Rosas del Castillo, recibe del señor Eléctrico dos milagrosos dones: la vida eterna ("Tú vivirás para siempre"[47], le dice el señor Eléctrico al niño) y el impulso para escribir los primeros versos de un poema.

Entre la publicación de *El cantar del pecador* y *Alta costura*, su cuarto volumen de relatos, transcurrieron siete años, durante los cuales escribió su autobiografía *De cuerpo entero*; la nota introductoria y la traducción de algunos cuentos de Katherine Mansfield, otra escritora a la que siempre ha admirado; la extraordinaria presentación, el estudio y la cronología de un libro sobre el pintor Gerardo Murillo, titulado *Dr. Atl. El paisaje como pasión,* y los ensayos que integraron el volumen de ensayos titulado *En religiosos incendios*.

Este nuevo libro de cuentos es, sin duda, un parteaguas respecto a lo que Beatriz Espejo había venido escribiendo hasta entonces, tanto por la variada temática de los relatos como por la riqueza de registros y recursos estilísticos que emplea en su elaboración. Con excepción de "Progreso" –que sirve de puente entre su obra anterior porque recupera el tema de la familia– el resto de las historias de *Alta costura* están dedicadas a tratar asuntos de actualidad (como el robo, el cáncer, el divorcio, la adopción, la brujería, la superstición, el lesbianismo, la pérdida de la belleza, la moda, la relación que tienen las amas de casa con la servidumbre, entre muchos otros), además de que los escenarios son, en su mayoría, urbanos, como la ciudad de México, Barcelona o Nueva York.

---

[47] *Ibid.*, p. 155.

Adalberto Carvajal señala –y con razón– que, más que cuentos, habría que llamar "prendas" (como el título del volumen sugiere) a esta serie de piezas porque "muestran la variedad de creaciones exclusivas que Beatriz deja salir de su taller: obras de ingenioso diseño y excelente manufactura que reflejan un momento histórico y una condición social, pero sin esa simpleza que se vuelve caricatura de la *gente bien*"[48]. Lo cierto es que, por la variedad de registros utilizados, por la combinación de géneros y de técnicas narrativas (como la entrevista, la crónica, el memorial, el reportaje, el diario íntimo o la confesión) e, incluso, por la riqueza estilística y temática que recorre los cuentos, este libro no es sino el muy merecido resultado de un arduo trabajo con el lenguaje y constituye un ejemplo claro de la madurez intelectual y profesional que Espejo ha alcanzado como escritora. De hecho, tras concluir el libro, la propia Beatriz comentó: "No es fácil llegar a la cristalización perfecta que es el cuento, pero después de *Alta costura* el cuento me parece más asequible de lo que era hace veinte o treinta años"[49].

Y es cierto. Pero el hecho de que, en este libro, haya cambiado de ruta, que experimente o emprenda una nueva indagatoria sobre otros rincones de la condición humana no significa que haya abandonado sus viejas obsesiones. Desde luego, la costura es una de ellas, y la recupera, justamente, en el cuento que da título al volumen. La atención esta puesta en Roma Chatov, modista extraordinaria que confecciona un chal para una Isadora Duncan avejentada, torpe y celulítica; se trata de un trabajo de filigrana con el que la costurera desea rendir homenaje a quien fuera la bailarina más famosa del mundo. La prenda llevará bordado un pájaro espectacular que en el relato funciona de dos maneras: como metáfora de la época de oro de una Isadora que se elevaba por los cielos impulsada por su energía, por un lado, y, por otro, como ave de mal agüero porque será con ese mismo chal con el que, al final del texto, morirá estrangulada.

La historia está contada por una voz en tercera persona que, desde el presente, describe la labor que realiza la costurera durante la confección del regalo, pero, entretejido con ese discurso, esa misma voz rememora escenas del pasado, tanto glorioso como decadente, de esa bailarina venida a menos hasta culminar con su muerte. Lo increíble del cuento es cómo Espejo consigue transmitir esa imagen de decrepitud de Isadora, con descripciones grotescas, como las siguientes:

---

[48] ADALBERTO CARVAJAL, *op. cit.*, p. 103.
[49] HÉCTOR DE MAULEÓN, art. cit., p. 2.

> Resultaba obsceno su rostro hinchado por el alcohol, su escote sudoroso, las piernas celulíticas saltando pesadamente contra el piso, los brazos que alguna vez emularon guirnaldas de laurel y entonces simulaban aros circenses para que saltara dentro de una camada de perrillos... Gracia de avestruz, decrepitud precipitada en una resbaladilla. Redundante su respiración sonora, estertor producido por el esfuerzo. Un último brinco y se clavó con un pie al frente y las manos extendidas hacia los espectadores que suspiraron aliviados cuando la música cesó[50].

Por otra parte, en el libro, Beatriz Espejo también persiste en el tema de la vulnerabilidad de la mujer que, en pleno siglo XX, no ha logrado liberarse y sigue ligada a sus miedos, a sus prejuicios, a la imagen que la sociedad le impone, al qué dirán, preocupada por las apariencias, por cumplir con una serie de estereotipos como son la belleza, la moda, el dinero y el estatus. Cuentos como "Sólo era una broma", "El bistec", "Una hilera de besos" y "Una mujer altruista" –inscritos en ese amplio abanico temático– tienen, además, fuertes dosis de humor negro e ironía mediante las cuales la escritora ridiculiza las conductas maniáticas, nerviosas y supersticiosas de los personajes.

Mención aparte merecen los cuentos "Don't try this at home", "Entrevista con una leyenda" y "La hechicera", que están dedicados a tres figuras que tuvieron una gran influencia en la trayectoria intelectual y literaria de Beatriz Espejo. El primero está basado en el relato "En la sombra", de la escritora sinaloense Inés Arredondo[51], y trata el difícil tema de las relaciones de pareja: la protagonista padece una situación de baja autoestima porque es desdeñada por el marido y tiene una experiencia erótica con un mendigo en Central Park.

Los dos siguientes son verdaderos cuadros dantescos que hablan sobre la vejez y el deterioro físico de dos personalidades que, en su momento, fueron fundamentales en la cultura mexicana. "Entrevista con una leyenda" (que, como señalamos páginas atrás, está dedicado a Pita Amor), es un cuento extraordinariamente bien logrado gracias al empleo de la segunda persona del singular y a técnicas como el montaje, la entrevista, el documental, además de otros recursos plásticos. En este cuento hay constantes referencias a los retratos y a los cuadros que distintos pintores mexicanos hicieron para rendir tributo a la belleza de Pita Amor durante su época de oro; Beatriz los utiliza en su relato como referencias para fortalecer el contraste entre la imagen decadente de Pita Amor durante sus últimos años de vida, comparándola con la belleza de una mujer que, en el pasado, cautivó a infinidad de personalidades.

---

[50] BEATRIZ ESPEJO, *Alta costura*, en *Cuentos reunidos*, pp. 213-214.

[51] INÉS ARREDONDO, relato perteneciente al libro *Río subterráneo*, en *Obras completas*, Siglo XXI-DIFOCUR, México, 1988, pp. 141-146.

En cuanto a la "La hechicera" –cuento que incluimos en la presente antología, antecedido por un comentario de lectura–, basta recordar que está basado en la vida de Elena Garro, con quien Beatriz Espejo sostuvo una enriquecedora relación tanto en el terreno de la amistad como en el ámbito literario.

Tras la escritura de *Alta costura*, Espejo trabajó en un largo cuento titulado *De comer, coser y cantar*, con ilustraciones de Gilberto Aceves Navarro, en el que reaparecen varios personajes que ya habían intervenido en relatos anteriores, en especial, tomados de *El cantar del pecador*. El hilo conductor de este cuento es la historia de Sara Rosas del Castillo, una mujer viuda, perteneciente a esa familia aristocrática y en plena decadencia a la que Beatriz Espejo le ha dedicado una buena parte de su cuentística, que consume sus últimos años de vida reflexionando sobre su pasado mientras borda un vasto tapiz. En 1991, Espejo recuperó por entero este relato, entretejiéndolo con otros episodios, hasta que, finalmente, confeccionó su primera novela: *Todo lo hacemos en familia*, que ilustró el pintor Luis López Loza.

La narración inicia y concluye con Sara, protagonista medular a partir de la cual se engarzan las historias de otros personajes, todos parientes de ella, como Rutilio Rosas del Castillo, Leticia y las solteronas Rosario y Pilar, entre otros, sólo que, en *Todo lo hacemos en familia*, estas dos últimas mujeres –que en otros relatos de Beatriz Espejo se dedicaban a coser– han abandonado la aguja y ahora preparan una suculenta cena para homenajear al arzobispo primado de México, Luis María Martínez[52]. La novela termina con una escena de autofagia familiar (de allí la ironía del título: *Todo lo hacemos en familia*) que unifica todos los episodios: antes de la cena, Pilar y Rosario reciben una urna con las cenizas de su prima Sara, pero, como no saben lo que contiene y también ignoran que ella acaba de fallecer, condimentan los platillos que han cocinado con los restos mortales de la bordadora.

En esta novela, Beatriz Espejo muestra un conocimiento especializado sobre el tema de la costura y enriquece los elementos estilísticos de su discurso con expresiones novedosas tomadas del mundo del bordado –como los nombres de los distintos tipos de puntadas, la diversidad de texturas de los hilos y el inmenso colorido de las madejas–, hasta conseguir un texto que, por momentos, se vuelve poético. Se trata de la construcción verbal de un exuberante y muy original paisaje imaginario que la escritora plasma sobre el papel al tiempo que la protagonista de la propia novela va fabricando su tapiz: ambas artistas construyen

[52] Recordemos que esta escena está tomada de la propia biografía de Beatriz Espejo, pues, como sabemos, las monjas del colegio en el que Espejo estudiaba preparaban platillos para homenajear a distintas personalidades del mundo religioso.

todo un universo plástico mediante una serie de palabras-hilos que, entretejidas, inundan el espacio con sus tonalidades, sus formas y sus colores.

Pero la asociación escritura y costura no termina aquí, sino que se hace extensiva al mundo de la cocina (representado por Rosario y Pilar, de cuyo oficio se dice: "El *gourmet* debe combinar la elocuencia del poeta y el ojo del pintor"[53]) y de la pintura (en la narración, se utiliza la siguiente imagen: Sara "elegía tinturas como un pintor compone su paleta"[54]). La hechura de la novela misma, la fabricación del tapiz, la elaboración de la cena y la construcción del paisaje de rosas que la bordadora hila sobre la tela adquieren la fuerza de una metáfora sobre el largo y minucioso proceso que debe realizar un artista para conseguir que su trabajo alcance el nivel de una verdadera obra de arte.

Las etapas que acompañan a ese duro proceso creativo se ilustran, sobre todo, en la afanosa actividad que desempeña la bordadora. Durante toda la narración, Sara intenta una y otra vez explicarse los motivos que la mantienen ligada a su labor: sabemos que está sola, que no recibe visitas y que sus parientes viven lejos de donde ella está. Sabemos también que, al principio, la costura no es sino un recurso que ella elige para mitigar su situación. Sin embargo, no borda un pañuelo, sino un gigantesco tapiz cuya confección consumirá el resto de los días que le quedan de vida. Al inicio, sólo se entretiene mirando cómo sus dedos recorren la tela porque no quiere darse cuenta de su deterioro físico; luego, el bordado le permite pensar y rememorar su pasado; más tarde, cose para mitigar el miedo; pero, conforme avanza en su trabajo, se vuelve más exigente y desea hacer una "labor preciosa, exacta al derecho y al revés, en un alarde admirable"[55]. Finalmente, descubre, sorprendida, que el tapiz –es decir, esa pieza de "arte menor" en la que ha invertido toda su energía y todo su tiempo– no es sino "su discurso", un discurso que "emergía desde el fondo de un lenguaje común para todos los hombres"[56].

Lo paradójico de la novela es que, al final, las primas no heredan la obra maestra que Sara ha elaborado con tanto esmero (de hecho, ni siquiera ven concluido el tapiz), sino que, a cambio, reciben, por equivocación, las cenizas de una anciana decrépita, con las cuales condimentarán el caldo y los deliciosos platillos a los que –como Sara– también le han dedicado gran parte de su tiempo. Este episodio canibalesco con el que Beatriz Espejo concluye su novela no hace sino subrayar dos asuntos que había venido tratando en casi todos sus libros: el miedo a sufrir un deterioro físico que resulta irreversible y las terribles volteretas

---

[53] BEATRIZ ESPEJO, *Todo lo hacemos en familia*, en *Cuentos reunidos*, p. 358.
[54] *Ibid.*, p. 352.
[55] *Ibid.*, p. 341.
[56] *Ibid.*, p. 344.

que da el destino. Quizá la diferencia más importante entre los libros anteriores es que, en esta novela, casi todos las historias tienen un desenlace feliz e incluso divertido por el tono lúdico y sarcástico que Espejo incorporó intencionalmente como ingrediente esencial de toda la narración.

En 2004, es decir, tres años después de escribir *Todo lo hacemos en familia*, apareció *Marilyn en la cama y otros cuentos*, la última colección de relatos que Beatriz ha publicado a la fecha. Es un libro similar a *Alta costura* en cuanto a que varias historias están basadas en fragmentos de la vida de personajes célebres –como Anthony Quinn, Vincent van Gogh o Marilyn Monroe–, y porque la mayoría nace a partir de alguna noticia o de alguna nota periodística de actualidad que la escritora transformó en ficción.

No obstante, éste es quizá el libro menos unitario de todos los que ha publicado en cuanto a la temática de los cuentos y también respecto a los escenarios en los que transcurren las anécdotas. Se trata de textos de temática muy variada: algunos retoman el ambiente de provincia y los conflictos familiares que ya habían aparecido en *Los muros de azogue* y *El cantar del pecador*; otros, suceden en ciudades y la problemática que enfrentan los personajes se inscribe en pleno siglo XX, y otros más son cuadros o retratos que proyectan el estado anímico de los personajes, sumidos, generalmente, en su intimidad, en sus preocupaciones amorosas, ontológicas, existenciales. Se incluyen, asimismo, dos magníficos cuentos tomados de *Alta costura*: "Entrevista con una leyenda" y "La hechicera".

Serán justamente estos dos últimos relatos, sumados a otros dos –"La tumba egipcia" y "Marilyn en la cama"–, los que le darán un tono grotesco e incluso sórdido a este volumen, pues la mirada de Espejo se concentra, ahora, en el aspecto físico de los personajes –en sus arrugas, en los fétidos olores que desprenden sus cuerpos, en la suciedad que se acomoda en los pliegues de la piel– y muchas de las historias están trabajadas a partir del contrapunto entre la gloria y la decadencia, la belleza y la fealdad, la juventud y la vejez, la salud y la enfermedad, la luz y las sombras.

Como en otras ocasiones, para fortalecer los opuestos, Espejo incorpora a las escenas ciertos objetos (muebles, mantas, prendas de vestir, joyas, vajillas) que se esmera en describir para acentuar su valor sentimental y simbólico, y luego, los recupera despostillados, formando parte de un escenario desvencijado, hasta crear un ambiente decadente que fortalece la imagen de la decrepitud y del abandono. "Marilyn en la cama" es un cuento ejemplar en este sentido, pues se dice que la descuidada actriz cubre "su cuerpo desnudo con una sábana sucia"; su cabello tiene una "extraña consistencia" y se ha "decolorado hasta un rubio increíble en que se notaban raíces oscuras"; vive en una "habitación sórdida

impregnada de olores espesos (que) mezclaban residuos del Chanel No. 5 y excrecencias aromáticas del cuerpo humano" y que los pies callosos que asoman bajo la cama tienen "uñas enterradas y huellas de barniz rosa"[57].

Es un libro "triste", que ya no sólo se concentra en los cambios dramáticos y repentinos de la fortuna, sino que profundiza en el fracaso existencial de los personajes y que, por tanto, nos ofrece un rostro pesimista de la vida, aunque esto no quiera decir que los cuentos hayan perdido ni su calidad narrativa ni su riqueza estilística. Por el contrario, el humor negro, el sarcasmo, la crueldad e incluso el sadismo con el que son tratados varios personajes de este libro no son sino el resultado de un largo proceso de decantación, de perfeccionamiento y de madurez que la escritora ha llevado a cabo desde que comenzó a escribir y que le imprimen un sello distintivo a toda su obra.

Cuando, hace ya varios años, Beatriz Espejo redactaba su autobiografía, escribió:

> Llegará el instante de una muerte que no compartiré, una campanada de alas negras abrazará mi caja y nada, absolutamente nada, tendrá importancia, ni el amor, ni los hijos, ni la literatura, ni siquiera la carroña en que se convertirá mi cuerpo deformado por la vejez... Hoy cultivo sólo la nostalgia que me quedó al darme cuenta de que la felicidad es pasajera[58].

No creo equivocarme al afirmar que, tanto en su vida como en su obra de creación, Beatriz Espejo ha estado empeñada en escudriñar los misterios que se esconden en el universo de lo efímero.

COMENTARIO AL RELATO "LA HECHICERA"

Publicado primero como *plaquette*[59] en 1995 e incluido luego en otros libros de cuentos, "La hechicera" es una pieza clave en el mundo narrativo de Beatriz Espejo. En varias ocasiones, la propia escritora ha manifestado abiertamente que compuso este relato como un gesto de franca amistad hacia Elena Garro y, a la vez, como homenaje a una escritora mexicana talentosa –autora de varias novelas y de libros de cuentos extraordinarios– que Espejo no sólo leyó con atención, sino a quien le dedicó un extenso ensayo titulado, precisamente, "Elena Garro, una hechicera que transformaba su vida en literatura"[60].

---

[57] BEATRIZ ESPEJO, *Marilyn en la cama y otros cuentos*, en *Cuentos reunidos*, pp. 227-229.

[58] BEATRIZ ESPEJO, *De cuerpo entero*, pp. 57-58.

[59] BEATRIZ ESPEJO, *La hechicera*, Instituto Mexicano de Cultura-Cuadernos de Malinalco, México, 1995 (Nueva Época).

[60] Se publicó en *Sábado*, suplemento cultural del periódico *Unomásuno*, núm. 1091, 29 de agosto, 1998, pp. 1, 3, 4 y 5.

En realidad, "La hechicera" no es un relato común, sino una crónica ficticia en la que se entremezclan tanto situaciones imaginarias como experiencias y episodios verdaderos, basados en la vida y en la obra de la escritora poblana. Y es que, detrás de este relato, no sólo hay un trasfondo de amistad sostenida entre Garro y Espejo, sino que existe también un trabajo serio de investigación durante el cual Beatriz fue reuniendo todo tipo de materiales como entrevistas, conversaciones, datos biográficos, documentos y textos originales, que, sumados a los recuerdos que conserva de su larga amistad con Elena, nos ofrecen una imagen compleja de una mujer tan enigmática como polémica.

La crónica corre a cargo de un tímido profesor universitario que ha dedicado gran parte de su vida a elaborar una extensa tesis de doctorado sobre Irene, una escritora venida a menos, a quien ha decidido visitar en París con el propósito de entrevistarla y completar, así, un trabajo de investigación que parece no tener fin. La historia inicia con el recuento de los distintos momentos en los que el profesor se ha encontrado con la escritora en un remoto pasado y continúa linealmente, del pasado al presente, hasta llegar al momento de su cita en París.

A lo largo de su crónica, se combinan básicamente tres situaciones: la narración de los distintos encuentros casuales que a lo largo de los años ha habido entre el profesor y la escritora, previos a la entrevista en París; fragmentos basados en la biografía de Elena Garro (su trayectoria intelectual, sus constantes viajes, su matrimonio con Octavio Paz, su delirio persecutorio, sus miedos e incluso las obsesiones que recorren toda su obra narrativa) y, finalmente, la entrevista entre ambos, la cual se reproduce íntegramente en el cuento, salpicada de una serie de comentarios y descripciones sobre el impacto que ese encuentro produce en el profesor.

Además de la atinada elección del narrador, de la diversidad de géneros que intervienen en la composición del cuento, de la intertextualidad que está presente en todo el relato y del simbolismo implícito en el nombre de la protagonista[61], me interesa resaltar dos aspectos: el primero de ellos es el contraste que se establece entre el retrato inicial que se ofrece de la escritora y la imagen grotesca con la que cierra el cuento: al comienzo, se dice que Irene "estaba nimbada de rosa, con un aura color durazno", que usaba mascadas de gasa y que su consistencia era "etérea"[62], mientras que, al final, se ofrece un cuadro negro y devastador, centrado, sobre todo, en las pésimas condiciones del espacio y en los objetos descascarados que rodean a la protagonista: del departamento sale

---

[61] Llamar Irene a este personaje es un toque sarcástico muy característico de Beatriz Espejo, pues recordemos que Elena Garro era esposa de Octavio Paz y que el padre del escritor se llamaba Ireneo Paz.

[62] BEATRIZ ESPEJO, en *Cuentos reunidos*, p. 215.

un "aroma ácido parecido al amoniaco", el mobiliario "resultaba desolador", hay "una mesa sin pata", un "*chaise longue* que abortaba los resortes" y el cuarto produce "horribles náuseas" por "el tufo a orines"[63] de la familia de gatos que conviven con la escritora.

El segundo aspecto es el paralelismo que se establece en todo el cuento entre dos figuras: la de hechicera y la de la escritora. Se trata de una asociación añeja, que nos remonta a la Edad Media, y en la que se subrayan los vínculos que existen entre la magia y el arte de escribir. Y es que, tanto la hechicería como la literatura, están vinculadas a la imaginación y a la creación de mundos posibles: el brujo utiliza las palabras en forma de conjuros para reordenar las energías del cosmos y para modificar una parte de la realidad, mientras que el escritor transforma la realidad y recompone su mundo gracias al mágico poder de las palabras. En este sentido, todo escritor posee algo de hechicero porque el contacto con el lenguaje le otorga la capacidad de modificar su entorno y, a la vez, le permite exorcizar sus fantasmas. Esta amalgama magia-escritura que se establece en el relato, tiene como propósito ubicar al escritor en una posición superior de absoluta excepcionalidad, muy semejante al sitio que ocupa la divinidad. En síntesis, podemos afirmar que el cuento "La hechicera" encierra una simple, pero sabia reflexión que, de varias maneras, recorre casi toda la obra narrativa de Beatriz Espejo: el valor del artista es que puede trascender su miserable realidad mediante la creación de una obra personal que lo sitúa en un universo distinto.

---

[63] *Ibid.*, p. 218.

BIBLIOGRAFÍA[64]

CUENTO

–*La otra hermana*, Cuadernos del Unicornio, núm. 1, México, 1958.

–*Muros de Azogue*, Diógenes-SEP, México, 1979 (*Escritores de lengua Española*); segunda edición: SEP, México, 1986 (*Lecturas Mexicanas*, Segunda Serie, 40).

–*Los siete pecados capitales* (libro colectivo), SEP-CONACULTA-INBA, México, 1989.

–*El cantar del pecador*, Cuadernos de Malinalco, Malinalco, Estado de México, 1990. Con él, recibe el Premio Colima de Narrativa para libro publicado en 1993.

–*La hechicera*, Cuadernos de Malinalco (Nueva Época), Instituto Mexicano de Cultura, México, 1995.

–*Antología personal*, Universidad Veracruzana, México, 1996 (*Ficción*).

–*Alta Costura*, Tusquets Editores, México, 1997 (*Andanzas*). Con él, recibe el Premio Nacional de Cuento San Luis Potosí en 1996.

–*De comer, coser y cantar* (con ilustraciones de Gilberto Aceves Navarro), Programa Cultural Torreón 90, Torreón, Coahuila, 1997 (*Tierra que fue Mar*).

–*Cómo mataron a mi abuelo el español*, ISSSTE, México, 1999 (*¿Ya Leíste?*).

–*Beatriz y el Almirante*, Santillana XXI, México, 2003 (*Biblioteca Infantil Ilustrada*).

–*Marilyn en la cama y otros cuentos*, Nueva Imagen, México, 2004.

–*Cuentos reunidos*, Fondo de Cultura Económica, México, 2004 (*Letras Mexicanas*).

NOVELA

–*Todo lo hacemos en familia*, Aldus, México, 2001.

ENSAYOS

–*Vida de Leonardo da Vinci*, SEP, México,1968.

---

[64] Una parte de esta bibliografía está tomada de Aurora Ocampo (coord.), *Diccionario de escritores mexicanos*, tomo II, Instituto de Investigaciones Filológicas/UNAM, México, 1992, pp. 123-126.

–*Julio Torri, voyeurista desencantado*, UNAM-Instituto de Investigaciones Filológicas-Centro de Estudios Literarios, México, 1986 (*Letras del Siglo XX*). Con él, recibió el Premio Magda Donato en 1987.
–*Julio Torri* (prólogo, selección y notas de Beatriz Espejo), UNAM-Difusión Cultural, México, 1986 (*Material de Lectura. El Cuento Contemporáneo*, 39).
–*Mariano Silva y Aceves* (selección y notas de Beatriz Espejo), UNAM-Difusión Cultural, México, 1986 (*Material de Lectura. El Cuento Contemporáneo*, 40).
–*Carlos Díaz Duffo Jr.* (selección y notas de Beatriz Espejo), UNAM-Difusión Cultural, México, 1988 (*Material de Lectura. El Cuento Contemporáneo*, 53).
–*Alfonso Reyes* (selección y notas de Beatriz Espejo), UNAM-Difusión Cultural, México, 1988 (*Material de Lectura. El Cuento Contemporáneo*, núm. 55).
–*Historia de la pintura mexicana*, 3 tomos, Comermex-Editorial Armonía, México,1989.
–*Dr. Atl. El paisaje como pasión* (presentación, estudio y cronología de Beatriz Espejo), Fondo Editorial de la Plástica Mexicana, México, 1994.
–*En religiosos incendios*, UNAM, México, 1995.
–*José García Ocejo o el arte de vivir*, CONACULTA, México, 2000.

ENTREVISTAS
–*Palabra de honor*, Ediciones del Instituto de Cultura Tabasqueña-Gobierno del Estado de Tabasco, Villahermosa, Tabasco, 1990. Con él, recibe el Premio Nacional de Periodismo en 1984.

CRÓNICAS
–*Oficios y menesteres*, UAM, México, 1988 (*Molinos del Viento*, 50).

BIOGRAFÍA
–*Beatriz Espejo. De cuerpo entero*, UNAM-Ediciones Corunda, México, 1991.

ANTOLOGÍAS
–*La prosa española de los siglos XVI y XVII* (prólogo, selección y notas de Beatriz Espejo), UNAM, México, 1971.
–*Atrapadas en la escuela*, Selector, México, 2000.
–*Atrapadas en la casa*, Selector, México, 2001.
–*Traer al cuento*, Santillana-CONAFE-SEP, México, 2002 (*Biblioteca Juvenil Ilustrada*).
–*Atrapadas en la cama*, Alfaguara-Aguilar, México, 2002.
–*Mujeres engañadas*, Alfaguara, México, 2004.

TRADUCCIÓN

–Katherine Anne Porter, *Cuentos* (traducción y notas de Beatriz Espejo), UNAM-Difusión Cultural, México, 1983 (*Material de Lectura. El Cuento Contemporáneo*).

–Katherine Mansfield, *En una pensión alemana* (traducción y notas de Beatriz Espejo), Editorial Trillas, México, 1990.

TESIS

–*Trasfondo biográfico en la obra de Ramón López Velarde*. Tesis que presentó en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM para obtener el grado de Maestra en Letras en 1963.

–*Julio Torri, voyeurista desencantado*. Tesis que presentó en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM para obtener el grado de Doctora en Letras en 1986.

LA HECHICERA

Por entonces estaba nimbada de rosa, con un aura color durazno. El mismo color que elegía para las sutiles mascadas de gasa que se enrollaba al cuello cuya consistencia etérea recordaba los pañuelos que los ilusionistas sacan de sus sombreros, complemento de ese cabello claro, sin peso, que ocasionalmente le caía sobre la frente y echaba hacia atrás con un rápido movimiento de cabeza. Subía el cuello de su abrigo pelo de camello beige, martingala, botones de concha, y metía las manos en las bolsas alzando los hombros con una despreocupada irresponsabilidad de adolescente dispuesta a enfrentar las eventualidades de este mundo. La acompañaba siempre su hermana gemela, pálida emulación de sus facciones finas y sus ojos cafés. Curiosa simbiosis que sin embargo no le restaba libertad, como si sólo a ella le fuera posible mover esa nube rosada que la seguía por dondequiera.

La última vez que nos vimos en México yo cruzaba la Plaza Río de Janeiro sumido en mis pensamientos. Desde la orilla opuesta gritaron para que las viera. Nos saludamos sorteando al apócrifo David de Miguel Ángel, que el tiempo ha vuelto familiar, colocado allí por órdenes de algún regente citadino. Descubrí que iba también el chaparro y malencarado don Porfirio. Desde lejos alcé la mano y no detuve el paso porque sentí un escalofrío. En la distancia se tornaron tres siluetas levemente difusas.

Meses más tarde salieron del país rodeados de enredos que nadie ha esclarecido. Se hablaba de conjuras contra el gobierno, delaciones, tratos con la CIA o amistades con algún político carismático empeñado en atacar altos mandos institucionales. Incongruencias y contrasentidos velaron su inesperada partida resuelta abruptamente.

A pesar de ese exilio voluntario o forzoso, Irene mandaba originales para que se publicaran aquí. Yo los buscaba recién salidos de prensa, con la tinta fresca y la tirantez de las páginas que todavía nadie ha transitado. La misma voracidad me producían sus cartas llegadas esporádicamente, escritas a máquina. Sucesiones de equis tapaban tachaduras, arrepentimientos, frases corregidas. Salvo la firma ininteligible no me permitían apreciar la forma de su letra. ¿Sería cursiva, redonda, nerviosa, de rasgos dilatados, las mayúsculas garigoleadas y las eses finales condensadas en una curva sugerida?

Hablaba de su arte, sus problemas temáticos. Dedicaba párrafos enteros al gordo y castaño don Porfirio que causaba estropicios y el obligado abandono

de vivienda. Mencionaba a su hermana. Contaba que nadie las confundía, no obstante ser idénticas. Los mensajes llevaban noticias de mala salud y sobresaltos en una fuga cuyas causas nunca aclaró. Sus novelas tampoco decían gran cosa. Los motivos y situaciones de su intempestiva desaparición quedaban ocultos bajo una hojarasca. Los enigmas cubrían algo turbio donde flotaban vagos olores fétidos. Luego supe que el secreto de su enorme talento radicaba precisamente en ese juego de tapar o aclarar con luz de melocotones frescos algunos hechos. Las palabras y las cosas encontraban por su conjuro un acomodo exacto en algo que se llama literatura. Sirena encantadora, entonaba varias voces, cantaba a capela, se retrataba idealizada a través de sus amantes, recuperaba su infancia feliz desentrañando cabalísticos listones interminables. Inventaba absurdos reconstruyendo una historia de amor imposible, y soñaba el encuentro postrero y fantasmagórico. Desafiaba el tiempo y sus estragos a cargo del timonel. Y su barco se deslizaba confiado hacia el infinito desconocido.

Decidí dedicarle mi tesis doctoral. Admiré su inteligencia lúdica, sus artificios, y me entretuve –sin importar horas ni desvelos– leyendo cada renglón salido de la vieja Smith Corona que tecleaba incansablemente. Yo le daba alas a esa enorme vanidad, sintomática de los escritores, y pude sostener con ella una correspondencia aunque perdí su pista corto tiempo. Me preocupaba el cambio constante de direcciones bajo el nombre de la remitente e incluso me preguntaba si aún vivía en la última; pero, en esa misma carta, me apuntó su número telefónico que usé sólo una vez porque a Irene no le corrían los minutos y permaneció horas en la línea detallándome la vida de Greta Garbo y las proezas de Rommel comandando los ejércitos de Hitler en el desierto del Sahara, desentendida de que teníamos el Atlántico entre nosotros y que la comunicación costaría toda mi quincena de maestro asociado C tiempo completo en la Universidad.

Me propuse mejor visitarla durante mi año sabático. Iría a París como un deber imprescindible para completar capítulos y aclarar dudas porque la tarea de los investigadores es obstrusa y casi anónima, exige noches de insomnio y tenaces cavilaciones. El asunto central de sus relatos era la fuga y la persecución en una angustia que únicamente terminaba con el descanso de la muerte, y mi ensayo había crecido hasta proporciones alarmantes como pústula infectada, intentando llegar al meollo, bucear sin lograrlo hasta el secreto de la concepción creadora. Y no estaba seguro siquiera del título que llevaría, quizá por carecer de datos fidedignos para desarrollar una teoría que me dejara satisfecho.

Desde mi hotel la llamé. El teléfono tuvo ocho, nueve repiqueteos y al fin oí su voz cuando me disponía a colgar pensando que no había nadie. Una voz cambiada por los años recordaba el matiz crujiente y sordo de las hojas que yo

había pisado en las cuatro o cinco tardes de mis recorridos parisinos otoñales, mientras maduraba algunas preguntas y la manera de eslabonarlas.

–¡Ah! Eres tú –me dijo poco entusiasta–. ¿Cuándo llegaste? ¿Quieres vernos? No hay inconveniente. Hemos permanecido como una isla mexicana en medio de la *ville*. Jamás tenemos compromisos. Convendría que vinieras a las siete. Cualquier taxista te traerá al XVIème. Arrondissement y esta calle es archifamosa. Cenaremos en algún restorancito cercano, la mayoría son muy monos–. Y colgó según su costumbre sin esperar réplicas ni comentarios.

Me pareció lógico que viviera en un barrio habitado por millonarios y marqueses. Imaginé la decoración de su casa, vidrios tornasolados, objetos preciosos, búcaros ambarinos, lámparas esmaltadas tipo Tiffany, *secretaires* taraceados, esfinges, paredes cubiertas con moaré, ramos de lirios y hortensias, sillitas patas de libélula. Tesoros maravillosos que no apocaban las frases geniales, los diestros adjetivos que Irene encontraba, el vuelo artificioso de palabras que traducían sus imaginaciones contadas junto a las fogatas medievales, con el rostro chapeteado por el fuego, como si al llamado de su fascinación un territorio ignoto se transformara en algo inaprensible y deslumbrante.

Yo había hallado un hotelito cerca del Campo Marte. Caminé sus jardines y me detuve en el puente de la Torre Eiffel para contemplar la trayectoria del Sena. El horizonte perfilaba la iglesia de Saint Pierre de Chaillot. En el atardecer se filtraban los últimos rayos y llegué hasta un puesto donde escogí una docena de tulipanes rosas. Exigí a la vendedora el mayor cuidado al seleccionar los botones envueltos en papel celofán que reflejaba cada capullo. Finalmente le indiqué la dirección a un chofer.

El frente del edificio conservaba la sobria armonía del entorno. Construcciones de cantera gris, balcones redondos, rejas nobles, mansardas que quizá fueron de teja marsellesa. La portera me indicó con mal talante una puerta del tercer piso. A medida que escalaba la curva escalera de mármol bordeada por su barandal *art nouveau*, percibí un aroma ácido parecido al amoniaco, más penetrante frente al timbre.

Abrió personalmente vestida con un suéter negro ajustado. Me faltaban datos para construir su imagen evanescente, a pesar de la memoria, los recortes de periódico y los retratos; pero estaba seguro que en el momento de nuestro nuevo encuentro llevaría su collar que nunca se quitaba y que había acortado desengarzando algunas perlas para dejarlas en manos de tenderos, gerentes de hoteles caros y dueñas de fondas baratas.

No obstante las imprecisiones, la recordaba así, en aquel instante: nimbada, esbelta, aún sin canas. Solamente en el borde de sus ojos tenía un cerquillo rojo y al fondo de la pupila algo nostálgico, evidencia de que los años pasaron

dejándole hondas tristezas. Al mirarla pensé que nuestros amigos revelan cualidades de espejo; sin embargo apenas hubo tiempo para reflexiones. Me franqueó la entrada con un ademán amplio y una sonrisa. La abracé conmovido, le di las flores y sobrevino un fugaz desconcierto porque no sabía dónde ponerlas. Si el edificio era elegante y sobrio, el mobiliario del departamento resultaba desolador. Un hermoso armario de luna al frente contrastaba con varias cajas dejadas sobre el piso desde la mudanza y con un viejo baúl de broches oxidados, una mesa sin pata, dos sofás peludos y un *chaise longue* que abortaba resortes.

Sin notar mi sorpresa, Irene apagó su cigarro en un cenicero del Ritz olvidado encima de la chimenea. Cerca, don Porfirio movía acompasadamente la cola y me censuraba.

–¿Lo recuerdas? –me preguntó Irene–. ¿Verdad que es un personaje? Ningún pariente suyo, ni siquiera sus cuatro hermosos hijos, derriban la dictadura que supo fincar. Y revisó en derredor buscando un recipiente para deshacerse del ramo que le incomodaba al restarle libertad de movimientos.

Su hermana apareció en el recuadro de la puerta con una sonrisa melancólica y una salvadora botella llena de agua donde colocamos los tulipanes para dejarlos en la mesa coja mediante un leño estabilizador. Ya entonces el tufo a orines del cuarto me producía horribles náuseas y sugerí salir hacia la noche fresca.

Irene y su hermana se pertrecharon contra el frío con dos magníficos abrigos de visón color champagne y la cena fue un catálogo de añoranzas y recuerdos diluidos a sorbitos por un Rosé D'Anjou escanciado hasta unas copas de tallo fino que el *maître* había revisado con exquisito esmero, una por una contra la luz de la bombilla.

–¿Escribes mucho? –pregunté cauteloso, disimulando mi deseo de recabar datos frescos para mis investigaciones y con el suficiente tacto para que mi invitación no pareciera un acto interesado y oportunista.

–Hace meses terminé la biografía de mi artista cinematográfica favorita. Me entretuve haciéndola el mismo tiempo que llevas en tu bendita tesis doctoral.

–Junté los datos durante estos treinta años desde que abandonamos México. Eras un muchachito y ahora estás en la edad madura, con canas en las patillas –dijo Irene y continuó fiel a su manía de abordar varias cosas a la vez–. Además, acabé dos o tres novelas, me ocupo de una obra dramática a la que no logro darle forma, y por supuesto, redacto mis memorias. Ahí aclararé algunos asuntos. Mi baúl antiguo está lleno de manuscritos que don Porfirio y su familia guardan celosamente para la posteridad, cuando alguien se ocupe de mi exhumación–. Y le dio un tono sarcástico a las últimas palabras.

Se me cortó el aliento. Pensé que resolvería mis dudas si me permitieran revisar esos papeles un par de mañanas y mi tesis tendría una autoridad incuestionable.

Pero los felinos son crueles, fijan en uno sus pupilas y escudriñan las ambiciones más soterradas, y estaba seguro de que don Porfirio era un enemigo al que quizá sólo vencería tirándole desde lejos pasteles envenenados, como en los cuentos infantiles donde los pretendientes de las princesas distraen dragones y monstruos nocturnos siguiendo consejos de espíritus protectores; sin embargo creí que mis ángeles benéficos se presentaban sobre el blanco mantel, en el vino que animaba mi timidez.

–¿Sabes, Irene, que a los gatos se les atribuye comercio con el diablo por su amistad con los magos? –pregunté.

–Para mí son talismanes, instrumentos sagrados porque se me parecen. Han padecido persecuciones injustas–. Y soltó una risita algo burlona y su hermana asintió.

Advertí que durante toda la noche no se había reído como antes, cuando celebraba su propia impertinencia, la gracia que le otorgaba su aureola desvaída. Y observé además que hasta entonces la hermana había sido el convidado de piedra. Eso curiosamente me estimuló y solté mis preguntas capitales, torpedos que intentaban sobresaltar a un submarino.

–¿De qué huyes, Irene? ¿Quién te acosa? ¿Qué te impide regresar?

–La maldición gitana, hijo –repuso bromista y ceceando–. ¿No te das cuenta? Vivo de milagro gracias a la protección de mis guardianes. Y respecto a tus otras preguntas, creo habértelas contestado hasta el cansancio. Lo explico en mis cuentos y en mis cartas te relaté los incidentes que me permitieron escribirlos.

Quise argumentarle que nunca lo había hecho sin subterfugios. Sus textos se plagaban de ambigüedades deliberadas. Sin permitírmelo, prosiguió cortante:

¡Claro! Cómo entenderías que las cosas importantes cuestan mucho si no comprendes mi literatura ni eres buen corresponsal. Andas por la vida con un incapacidad espantosa para darte cuenta que a los brujos ni las hogueras nos extinguen. Nos reproducimos por generación espontánea y a veces por partida doble–. Y la hermana volvió a mover la cabeza cómplice.

–Leo cuanto publicas y guardo tus cartas amarradas con cintas como si fueran de una novia lejana y amadísima– me defendí indignado.

Irene me interrumpió inesperadamente coqueta: –La edad te sienta. Eres menos guapo; pero más chic. Me preguntó si había visitado la exposición sobre Víctor Hugo de L'Orangerie. Y pasó su mano sobre el borde de la copa dos o tres veces suavemente, la cubrió con la palma y al voltearla descubrió un angelito de ojos inquisitivos que revoloteó entre los platos y se fue esfumando ante mi asombro.

Pedí la cuenta y regresamos a pie. Después de las doce no transitaban por el rumbo sino Lancias, Mercedes Benz, Citroëns, y nosotros no teníamos siquiera escobas o tapetes voladores.

Al abrir la puerta encontramos un espectáculo maravilloso. La sala había sido tomada por una milicia gatuna. Dueños de la plaza, los capitanes permanecían arriba del armario, los soldados rasos en lo rincones. Mis tulipanes yacían destrozados en medio de un charco sobre la mesa chueca. La botella había rodado al suelo y don Porfirio comandaba la acción. Trepado en el baúl me miraba ferozmente. Irene avanzó hacia él y lo tomó en brazos.

–Pobre centinela fiel de una hechicera –le musitó en sus orejas picudas acariciándole el lomo.

Sin inmutarse, la hermana encendió un cigarrillo y me ofreció otro aunque jamás he fumado. Irene tiró descuidadamente su abrigo que cayó al revés en uno de los asientos. El terso raso del forro invitó a don Porfirio, quien saltó encima con la saña de sus uñas afiladas. Me pareció una iniquidad y traté de impedírselo; pero Irene me detuvo.

–Deja que se divierta, inocente criatura. Es inofensivo con su vejez a cuestas y nuestra compañía constante en este largo destierro. Resulta un prodigio de conservación; tiene más años que las pirámides de Egipto.

Y don Porfirio dialogó con ella ronroneando. La hermana encendió otro cigarro y volvió a ofrecerme. La peste a orines de gato aumentaba por segundos. Sentí las lámparas verdes de don Porfirio sacándome una radiografía en una atmósfera nublada. Las figuras del salón se tornaron unas siluetas lentamente distantes; menos Irene, que se acercó moviendo sus dedos como prestidigitadora y de mi oído izquierdo sacó una moneda de oro con la que pagué mi boleto de regreso.

Aline Pettersson

1938

ALINE PETTERSSON: LA MISTIFICACIÓN EN LA ESCRITURA Y LA ESCRITURA DE *MISTIFICACIONES*

LAURA CÁZARES H.
Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa

> Ahí, en la soledad de este oficio fluye desbordado un caudal de pasión
>
> Aline Pettersson

Aline Pettersson nació en México, D.F., el 11 de mayo de 1938. Fue becaria del Centro Mexicano de Escritores (1977-1978) y ha pertenecido al Sistema Nacional de Creadores. Hasta la fecha colabora en diversos periódicos, suplementos culturales y revistas, y ha escrito poesía[1], cuento[2], novela[3], ensayo[4], autobiografía[5] y literatura infantil[6]. Impregnada de lirismo, toda su obra muestra claramente su oficio como escritora, razón por la cual, en 1998, recibió, en Colombia, el Premio "Gabriela Mistral".

Una característica de su producción literaria, tal como lo expresa el epígrafe que he elegido, es precisamente la pasión, expresada a través de múltiples personajes, la mayoría de ellos femeninos. Las pasiones la impulsan, en particular la amorosa, "germen de todas las demás", de ahí que diga la autora: "Mis pasiones se gestan para un tamaño que no me corresponde y entonces se me desbordan"[7].

---

[1] *Tres poemas*, *Cautiva estoy de mí*, *Enmudeció mi playa*, *Estancias del tiempo*.

[2] *Más allá de la mirada*, *Tiempo robado*.

[3] *Círculos*, *Casi en silencio*, *Proyectos de muerte*, *Los colores ocultos*, *Sombra ella misma*, *Piedra que rueda*, *Querida familia*, *Mistificaciones, Eulalia*, *La noche de las hormigas*, *Viajes paralelos* y *Las muertes de Natalia Bauer*. En 1998 se reúnen *Círculos*, *Los colores ocultos* y *Sombra ella misma*, en la publicación *Colores y sombras. Tres novelas*. La autora participa, además, en la escritura colectiva de la novela policíaca *El hombre equivocado*.

[4] *Recuento*.

[5] *De cuerpo entero*.

[6] *El papalote y el nopal*, *Ontario*, *La mariposa viajera*, *Clara y el cangrejo*, *La princesa era traviesa*, *Fer y la princesa*, *Las batallas de Andrés*, *Los anteojos de Mariflor*, *Renata y su gato*, *Renata y su día al revés*, *Renata y sus curitas*, *Renata y su sorpresa*.

[7] *De cuerpo entero*, UNAM-ECO, México, 1990, p. 60.

Así le ocurre con la lectura y aún más con la escritura, sobre la cual dice en su autobiografía:

> Escribo primero porque de no hacerlo probablemente ya hubiera sido asesinada por quien tenga la dudosa suerte de estar cerca de mí. Escribo casi por cortesía. Pero ya encarrilada, busco algún ojo que comparta conmigo esas cuantas obsesiones que nos forman. Acaso para sentirme acompañada entre las páginas de un libro[8].

Varios de los personajes en su obra son artistas y algunos se dedican a la creación literaria. En *Mistificaciones*[9], el desarrollo de la novela del mismo título y las preocupaciones escriturales de su narradora-autora se convierten en los elementos estructurales de la misma. No es de extrañar entonces la dedicatoria a Salvador Elizondo, por el tema de la escritura dentro de la escritura y por el aspecto que une a ambos escritores, ya que Elizondo, al saber de su lectura en Radio Universidad de un cuento sobre un insecto bautizado como Liu Tzin, le pidió que le mostrara sus escritos y le corrigió después el original de su primera novela: *Círculos*[10].

Cuarenta y siete fragmentos[11] constituyen *Mistificaciones* y en ella se relatan tres historias que, entrelazadas, pasan a formar sólo una, a la vez que en su independencia aportan información sobre las demás. Individualizadas topográficamente, dos coinciden por el empleo de un narrador en primera persona, en tanto que una difiere porque en ella se utiliza la narración en tercera persona. La primera historia, con la cual se inicia la novela, es la que tiene esta característica narrativa y se desarrolla a través de diez y nueve fragmentos muy breves que se refieren a un investigador, James Lynch, quien estudia la obra de la escritora Carola Primus, y la relación amorosa que entre ellos se establece. Esta historia, que abre y cierra la novela, va develando algunos aspectos autobiográficos en relación con los veintitrés fragmentos que integran la novela

---

[8] *Ibid*., p. 45.

[9] *Mistificaciones*, seguida de *Eulalia*, Aldus-UAM, México, 1996 (*La Torre Inclinada*). Todas las citas provienen de esta edición, por lo que indicaré la página después de cada cita.

[10] Véase *De cuerpo entero*, pp. 35-36.

[11] Pettersson ha convertido la fragmentariedad en un recurso literario muy sugerente en sus novelas. Sin embargo, refiriéndose más bien al tiempo que dedica a la escritura, dice lo siguiente: "Siempre he escrito de manera fragmentaria, en parte porque así me han obligado las circunstancias, pero también, porque no puedo presumir que me paso horas haciéndolo a diario", *ibid*., p. 46. Respecto a la fragmentación en *Querida familia*, véase GLORIA PRADO, "Exilio y extrañamiento: dos perspectivas de una realidad", en *Sin imágenes falsas, sin falsos espejos. Narradoras mexicanas del siglo XX*, coord. Aralia López González, PIEM, El Colegio de México, México, 1995, p. 432.

inserta "Mistificaciones"[12], cuyo personaje, Laura Hansen, narra parte de su vida y su interés por la escritura, en las que tiene gran repercusión el suicidio de su amiga Karin. El tercer hilo narrativo lo integran sólo cinco fragmentos en los que una voz femenina, de manera ambigua y con un lenguaje poético-erótico, expresa sus sensaciones, su estado anímico, su sexualidad y la apropiación de su cuerpo por esos otros (los médicos) que, desde su perspectiva, utilizan su cuerpo de manera ritual. Esta historia puede parecer independiente, sin embargo ilumina y resulta clarificada por las otras dos.

Con este juego narrativo, Pettersson nos hace recorrer distintos niveles de "realidad". El que nos parece más cercano es el de Carola Primus y James Lynch, quienes como creadora e investigador se relacionan a partir de la novela escrita por ella; este nivel nos remite a una "realidad ficcional", la de la novela "Mistificaciones", la cual a su vez nos impulsa aparentemente al primer nivel, por las constantes referencias a lo autobiográfico, pero en verdad nos introduce a una realidad distinta, al ámbito oculto, sagrado, en el que Eros y Tanatos se manifiestan.

Creación y recepción: Carola Primus y James Lynch

Al iniciar la novela, el narrador nos presenta a Lynch de vuelta en su país, después de haber visitado México para completar su estudio de la obra de Carola Primus y dialogar con ella. ¿Qué le queda de esa experiencia? Una libreta llena de notas, un sobre con algunos poemas y flores secas de jacaranda, como nos enteraremos más adelante, y un cambio en su vida por la manera en que acabó relacionándose con su objeto de estudio. La realidad y la ficción se le han mezclado, en particular desde el momento en que conoce a Carola: "porque en *Mistificaciones* había encontrado un eco a cosas suyas no resueltas, pero no resueltas para él, no para el proyecto. De qué forma el libro escrito por esa mujer le puso frente a los ojos asuntos que, curiosamente, tenían semejanza con los de él, ciertos recuerdos, eso que convierte a cada individuo en lo que es" (p. 13).

Distante, reticente, experimentada y con diez años más que él, poco a poco Carola lo desplaza del interés por su obra al interés por ella misma. ¿Deseo de seducir? Sí y no. Carola coquetea pero también pone distancia, sin embargo es ésta la que la vuelve más atractiva: "Porque esa mujer irónica, distante, le despertó el apetito de conocerla pliegue a pliegue como había conocido línea a línea su obra" (p. 39). Además, los rasgos autobiográficos en su novela –conocidos por el investigador y ratificados por ella cuando le dice que el nombre de su escritora

[12] Utilizaré comillas para distinguir el título de la novela inserta del título de la novela de Aline Pettersson.

ficticia es el de su bisabuela y que el suicidio del personaje Karin recrea su propio intento de suicidio–, sientan las bases para que Lynch, aunque especifique que el libro no corresponde a "una inocente narración autobiográfica", resulte "incapaz de desvincularla [a Carola] del encanto de la escritura" (p. 36). Por su involucramiento personal con la autora, por el desplazamiento que realiza de los sucesos que ocurren a los personajes en la ficción hacia aquellos que involucran a "personas" relacionadas con él, Lynch no parece darse cuenta de que "Mistificaciones" se le ofrece como historia imaginaria (novela) y no como verídica (autobiografía)[13]; a pesar de que Carola deje muy en claro la recreación a través de algunos personajes de experiencias que resultan en gran medida transformadas en la novela. Como bien señala May:

> Desde que estamos dispuestos a reconocer, por una parte, que el novelista extrae siempre los materiales de su obra de un mismo fondo, que es el de su experiencia personal, y, por la otra, que la novela conserva siempre alguna huella de ese origen, se vuelve literalmente imposible distinguir en el conjunto de esas novelas las que son "autobiográficas" y las que no lo son. Sólo varía la dosis correspondiente a la parte autobiográfica, pero eso entra siempre dentro de la fórmula. Se desemboca entonces no en categorías distintas sino en un abanico que, por una serie de grados casi imperceptibles, se despliega desde las novelas en las que la parte correspondiente al recuerdo es la más acentuada... hasta aquellas en las que domina la invención[14].

Según el mismo autor, esto se puede aplicar análogamente a la autobiografía, que en un extremo se apoyaría en los recuerdos del autor, y en otro tendría una marcada fabulación[15].

Al inicio de su autobiografía, Aline Pettersson señala que "Todo de una manera o de otra resulta autobiográfico". Y más adelante precisa: "una vez dispuestos hay que seleccionar el material: qué es lo relevante, lo que viene a cuento (porque finalmente una autobiografía no es más que otro cuento)"[16]. Si desde la crítica se está atento a la gradación, desde la perspectiva creadora se juega con la palabra cuento y así todo escrito queda marcado por lo autobiográfico y, a la vez, por lo ficcional. Lynch no coincide ni con la propuesta del crítico (gradación) ni con la de la escritora (total ficcionalización). La subjetividad permea su acercamiento a la novela y le impide, después de tres meses en Nueva York, reconstruir su investigación, ya que todo, desde lejos, "parece irelevante, excesivo" (p. 68).

---

[13] Véase GEORGES MAY, *La autobiografía*, tr. Danubio Torres Fierro, F.C.E., México, 1982, p. 215.

[14] *Ibid*., p. 223.

[15] *Ibid*., pp. 223-224.

[16] *De cuerpo entero*, pp. 7 y 9.

Antes encontraba vasos comunicantes entre el rechazo de la guerra por la escritora-personaje de Carola y el suyo propio, entre la violencia del suicidio de Karin y la de la muerte de su amigo Rubén en Vietnam. Ahora está desorientado, el tiempo del conocimiento ha llegado a su fin por iniciativa de Carola: "Y James Lynch hubo de aceptar que la imaginación puede desbocarse, perderse las riendas y suponer que..." (p. 99). Ofendido, es incapaz de comprender lo que sucedió en su relación con Carola, pues no analiza su actitud hacia ella, y de disfrutar los escritos que le obsequió, los cuales podrían ser esos cinco fragmentos en donde se representa muy poéticamente la interioridad de un personaje femenino (¿Karin, Laura, Carola?): "Esta es, James, la voz de la poesía muerta o dormida que tú lograste despertar en mí. Pero, hasta ahora, James Lynch no ha querido leer esos papeles" (p. 100).

En mi opinión, en *Mistificaciones*, Carola Primus no puede ser comprendida sin tomar en cuenta a Laura Hansen, la escritora-personaje de su novela. Sin embargo, prefiero ahora enfocarla sólo a ella para más adelante establecer las relaciones entre los principales personajes femeninos.

Ya hemos visto algunas de sus características al referirnos a su lector, James Lynch. Pues mediante ambos y la novela "Mistificaciones" se recrea en esta obra todo el proceso comunicativo, que en este caso se refleja de un modo muy especial. A través de su escritura, adquiere un poder de seducción que se muestra expresamente en su relación con él, con quien pasa de lo puramente académico a lo sexual, con un total dominio por parte de ella. Él la desea y quiere conocerla hasta el último pliegue, de la misma manera en que, asume, ha llegado a conocer su obra. Carola, consciente de esos deseos, se apresta a la relación amorosa; pero ella no es un libro-cuerpo-objeto que se puede abandonar al ser conocido "pliegue a pliegue", "línea a línea", ella es un sujeto con iniciativas, entre otras la de dar fin a esa relación: "Carola Primus le dijo un día que el tiempo de conocimiento había tocado ya sus fronteras. Pero, Carola, Carola. Pero, nada. Y no hubo manera de hacerla cambiar de opinión" (p. 99). Si en el pasado él pudo acceder a ella armado de su juventud (treinta años) y sus conocimientos, en el presente de la narración es un ser confundido tanto en lo afectivo como en lo intelectual, porque nunca pudo apropiarse de ella ni de su obra. Carola no ofreció ni prometió nada, pero él, erróneamente, la ubicó en el mismo plano de aquellas mujeres con las que se había relacionado antes (Ivonne, Rita), sin darse cuenta de la transformación interior que le estaba provocando: "James Lynch no puede hacer más que seguir el impulso que lo hace revisar el cuaderno, el libro, revisar los recuerdos. Querer reconstruir el pasaje que lo impulsó al centro mismo de la obsesión" (p. 71).

La novela inserta: Laura Hansen y "Mistificaciones"

La "realidad ficcional" que corresponde a la novela "Mistificaciones" de Carola Primus absorbe la mayor parte de la novela *Mistificaciones* de Aline Pettersson. Como ya habíamos señalado en el primer apartado de este trabajo, el personaje que funge como escritora-narradora de esta historia es Laura Hansen, creación de la escritora-personaje de la primera diégesis.

Esta obra "en abismo" cumple con la condición señalada por Dällenbach: "que la especularización a que se procede venga indicada en la propia obra –mejor dicho: que la especularización se constituya en materia del acto que está llevándose a cabo"[17]. La referencia que a Laura Hansen hace Carola Primus constituye un buen ejemplo del manejo especular. Además se nos remite a las dos enseñanzas que, según el mismo investigador, surgen del deseo narcisista de Gide, el autor que analiza, de verse en el acto de escribir:

> La primera nos dice que la especularización escritural se apoya en la especularización imaginaria, que es la que permite al sujeto de la escritura gozar obsesivamente de la imagen en que figura tal como desea verse: *escritor*. La segunda es que la captación imaginaria tendente a restablecer la relación inmediata y continua entre uno mismo y uno mismo está expuesta, dentro de la representación, a la discontinuidad y el desfase que en ella introduce el propia ejercicio de la escritura...[18]

Aquí, Laura Hansen se presenta en función de ese impulso que la lleva a realizar el acto de escribir; acto que aparece al final de los fragmentos de la que es la novela de Carola Primus y, en apariencia, el inicio de la propia novela de Hansen, la cual, por otra parte, consiste en narrar ese impulso que la hace escribir. Ella sí se presenta como escritora en acción. En tanto que Carola es la autora de una obra ya terminada, que tiene como tema el proceso de la escritura y, por lo mismo, a la escritora, y que además se ha vuelto objeto de estudio de la crítica literaria. En cuanto a los desfases, Aline Pettersson los pone de relieve al utilizar diversas voces narrativas en correspondencia con diversos recursos tipográficos y al marcar perfectamente la temporalidad que corresponde a cada línea narrativa.

Dällenbach entiende "*por mise en abyme de la enunciación*, 1) la «presentificación» diegética del productor o del receptor del relato, 2) la puesta en evidencia de la producción o de la recepción como tales, 3) la manifestación del contexto que condiciona (o ha condicionado) tal producción-recepción"[19]. En *Mistificaciones* encontramos estos tres recursos narrativos. Como antes vimos, Carola es la productora del relato y crea su doble dentro del mismo; además

---

[17] LUCIEN DÄLLENBACH, *El relato especular*, tr. Ramón Buenaventura, Visor, Madrid, 1991, p. 23.

[18] *Loc. cit.*

[19] *Ibid.*, p. 95.

aparece un receptor que, como crítico literario, tendría que ser un lector excepcional, aunque por diversos avatares acaba inmerso en la confusión entre lo real y lo ficcional, confusión que por otra parte parece propiciar la novela inserta y, a la vez, la autora de la misma. Además, en determinado momento de la primera historia, el narrador en tercera persona nos inserta como lectores dentro de la novela, pues considera que tenemos un conocimiento de los personajes, en particular de ese receptor: "James Lynch lo sabe, pero acaso nosotros lo sepamos con mayor certeza, *Mistificaciones* le fue significativo, no sólo por la escritura, sino por cosas menos claras para la objetividad rigurosa" (p. 81).

La producción no es tan evidente si sólo enfocamos a Carola; pero en el juego de espejos, Laura presenta todas las experiencias escriturales antes concretadas y que siempre han encontrado el rechazo de los padres, lo que la motiva a escribir precisamente sobre esos conflictos que, es posible, hayan sido experimentados por Carola. La evidencia de la recepción ya ha sido ampliamente comentada.

En cuanto al contexto, Lynch aparece separado del que es su propio ambiente y entonces su recepción de la obra difiere de la que tuvo antes en su apacible universidad. Ahora, de vuelta en ella, se da cuenta de que "acaso así es cuando se pierde la distancia, cuando se le da acceso a los sentimientos que no tienen por qué mezclarse" (p. 10). Carola es ya la escritora conocida, cuya obra atrae la atención de los investigadores extranjeros; se encuentra, por lo tanto, en ese punto al cual parece dirigirse su personaje Laura Hansen.

En relación con la puesta en abismo enunciativa, Dällenbach se pregunta si el relato "¿acaso no apunta... a integrar al autor y al lector empíricos, excluidos del relato por definición?"[20]. Cuando nos referimos al receptor dentro de la obra, ya vimos cómo el narrador en tercera persona cambia a un nosotros, lo que equivaldría a integrar al lector empírico. En cierto modo lo mismo ocurre con la autora, quien se integra mediante la utilización de muy variados referentes autobiográficos; pero tratando siempre de enmascararlos, de deformarlos, de transformarlos, para que se correspondan perfectamente con los otros componentes de la historia y pierdan, a la vez que paradójicamente lo conservan, su carácter de experiencia personal. Así, Laura Hansen escribe para echar luz sobre su historia e iniciar un recuento con su conciencia. Carola Primus ha creado a Laura Hansen y su mundo para lograr exactamente lo mismo que expone como motivo de su escritura: "Busco la verdad, aunque entiendo que no voy a hallarla nunca, le habría dicho ella [Carola]. No tiene que ver con los hechos. Es otra cosa, y es en ese sentido que mi libro es autobiográfico" (p. 68). En una relación especular con sus personajes, Aline Pettersson utiliza algunos aspectos biográficos en su novela,

[20] *Ibid*., p. 99.

pues como ella misma dice: "Todo de una manera o de otra resulta autobiográfico. Allí entre las páginas de cualquier libro van las obsesiones de quien lo ideó... Finalmente escribir es artificio, y como artificio tiene limitaciones, enormes embustes, enormes verdades"[21].

En *Mistificaciones*, precisamente en la novela inserta es donde encontramos una mayor relación especular con algunos aspectos de la vida de la autora. En primer lugar tenemos la expresión de extranjería, pues Aline tiene un origen sueco por parte de su padre y Laura es de origen alemán por parte del suyo. El extranjero es una especie de extraño, y en el caso del personaje lo experimenta no sólo en relación con su entorno fuera de la familia, sino dentro de ésta cuando se reúne toda la rama paterna pues, si bien entiende la lengua, en esos momentos se queda en el umbral y se siente ajena: "Y de no haberlo comprendido en absoluto [el lenguaje], quizá hubiera sido menos terrible. Pero yo entendía, nunca lo suficiente. Quedarse detenida en las márgenes de un río que los otros navegaban" (p. 76). En su autobiografía recuerda un viaje a Acapulco "con un tío alemán, nazi por añadidura, y alto como Dios"[22]. Este tío adquiere nombre, Enrique, y da pie a todo un fragmento de la novela que liga a los personajes con los conflictos de la Segunda Guerra Mundial y las repercusiones que tiene en un país como México, ya que el tío le parece nazi a la niña y ésta escucha que debe irse apresuradamente a Argentina. Además, cuando llega a su casa viene de Tapachula, en Chiapas, estado donde se asentaron muchos alemanes: "Ahora pienso que su cabeza calva, sus pequeños anteojos y una sonrisa amarga lo acercaban peligrosamente a una representación de las películas de la guerra. Muy bien podría ser un oficial de la SS. No andaba yo tan descaminada" (p. 18). Ese breve recuerdo de su niñez genera en la novela la apertura al mundo a través del radio de onda corta, el ocultamiento de información dentro de la familia, la posibilidad de que acceda la violencia al espacio hogareño y un ambiente y unos personajes propios de películas de guerra o de espías, como se puede notar en la descripción antes citada, que responde a los parámetros visuales de filmes sobre esos temas y también a la preferencia de Pettersson por un sentido en particular: "El sentido que me nutre a pesar de lo maltrecho es la vista, vaya paradoja"[23]. Sin embargo, ese personaje siniestro aparece desde otra perspectiva cuando su primo Nicolás le cuenta a la escritora ficticia de la gran biblioteca de su tío, lo que la hace soñar el refugiarse con él dentro de ese cuarto y envidiar el acceso a los libros y la experiencia del placer que producen, pues sus padres no comparten esas inquietudes. Esto nos lleva al papel que desempeña la mujer dentro de la familia y de la sociedad, en

---

[21] *De cuerpo entero*, pp. 7 y 60.
[22] *Ibid.*, p. 11.
[23] *Ibid.*, p. 54.

particular mediado el siglo XX, tiempo en el que coinciden el personaje y la autora real. En relación con su deseo de estudiar medicina y la respuesta que recibe, dice Aline:

> Pero a mí me tocó la parte final de una época en la que según mis padres no era bien visto que una joven fuera sabihonda, y menos, que estuviera expuesta a las vejaciones de desnudos cuerpos, aunque fueran de cadáveres, que le harían perder el brillo inocente en la mirada, ese no sé qué que deja a los hombres balbuceando entusiasmados ante la ignorancia graciosa de una muchachita[24].

La educación no es para las mujeres; si acaso reciben alguna, ésta se reduce a la formación para ser maestra o secretaria. En la novela, como en muchas otras de Pettersson, la joven Hansen se despedirá de sus estudios al finalizar la secundaria. Lectora y escritora pertinaz, pero a la vez ingenua, la imagen de Sor Juana rodeada de libros la hace pensar en decidirse por la vida conventual e inventa una estrategia tratando de alcanzar ese objetivo: "No sé cómo, no sé de qué me valí, pero esa ominosa carrera comercial se asomó desde los muros de un internado. El Sagrado Corazón me extendió sus brazos" (p. 96).

En una sociedad patriarcal y dentro de una familia como la que se retrata en la novela, la educación y la cultura son eminentemente peligrosas para una joven. Ella debe estar lista para casarse y, por lo tanto, ha de aprender todo lo que concierne al hogar. Por eso para alejarla de Karin, que proviene de un hogar más pobre pero muy liberal, le inventan múltiples ocupaciones dentro de la casa.

En la estructura familiar, el padre es el proveedor y la madre se hace cargo de la casa y los hijos, con marcada preferencia por el varón, por serlo y por sus rasgos germánicos. La autoridad del padre es indiscutible, sin embargo, aunque él elige el tipo de educación para los hijos, la madre logra insertar sus costumbres religiosas católicas, que no coinciden con las de su marido alemán. Aurora sintetiza todas las características que se asumen propias del rol de esposa y madre: adoración del marido y del hijo, represión de la hija –según dice, por su bien–, sometimiento, consentimiento, religiosidad, y una mezcla de autovaloración y autodesprecio con base en aspectos raciales, como se puede ver en esta cita:

> A través de mi madre observé el deslumbramiento por el hombre (su marido) y empecé a entender que en mi familia esto se revestía de una carga mayor. No sé, no quiero indagar los motivos de mi padre y quiero suponer que el amor también estuvo presente. Pero yo veía la sumisión de ella, su virtual agradecimiento al haber sido seleccionada por sobre tantas otras. Había esta admiración, no carente de

[24] *Ibid.*, p. 23.

> orgullo, de ser la esposa de un gigante rubio, caso no demasiado frecuente a su alrededor (p. 24).

Como podemos notar, la hija duda del amor entre sus padres, y más adelante se rebela y rechaza el rol de chica casadera que le están construyendo y en el que puede verse como reflejo de la madre. Ante la propuesta de conocer a un joven que le convenga, ella se da perfecta cuenta de que ha entrado en la categoría de un cuerpo-objeto, propiedad de los padres, que puede ser intercambiado: "Además, muy en el fondo, me percibía como un objeto más en venta del negocio paterno... Sí, yo era una buena mercancía que debería aderezarse de la mejor forma posible... La sensación de pérdida de valor al ser expuesta casi en vitrina" (p. 43)[25]. Para defender su integridad, la joven destruye la invitación a una fiesta en la que van a exponerla y que es muy importante para el ascenso social del padre, ya que felizmente ésta llega primero a sus manos; perjudica así los planes económicos del padre, a quien la madre había apoyado por completo.

En este ambiente tan opresivo, Laura Hansen sólo encuentra la libertad para expresarse y resolver sus conflictos a través de la escritura:

> No sé que hagan los demás con sus conflictos... De mí puedo decir que sin proponérmelo, sin meditar en ello, sin saber de dónde provino esto, tomé lo que tenía al alcance de la mano: papel y lápiz. Tomé aquello que nos construye y se nos escapa: las palabras (p. 28).

Su primer cuento, "El fracaso", de corte existencialista, gana el concurso de la revista de su escuela; pero este triunfo no obtiene reconocimiento de su familia. Después publica "Katia", que provoca el enojo de los padres porque se ven retratados en él y porque trata del soviet comunista; a pesar de que la joven considera bastante timoratas las escenas de enamoramiento que recrea en su cuento, a los ojos de sus padres se convierte en una impúdica, una chica fácil, una manzana podrida, y la ven en peligro de expulsión de la escuela y, en cierta forma, de su círculo social. La escritura se vuelve actividad prohibida, y de hecho no aparece otra referencia a textos publicados o escritos hasta que llegamos al último fragmento de este hilo narrativo, donde se establece la distancia temporal entre lo ocurrido, ya expuesto en la novela, y el momento de la escritura, donde se expone el comienzo de la historia cuando estamos terminando de leerla, donde se genera "Mistificaciones":

---

[25] Véase LAURA CÁZARES H., "La violencia en las relaciones cotidianas", en *Sin imágenes falsas...*, pp. 441-442, en relación con el cuento de Pettersson titulado "El tiempo justo".

> Tengo que poner en claro este torbellino que me habita. Veinte años han transcurrido... Es conmigo misma, con mi conciencia, con quien debo iniciar este recuento. Echar un poco de luz sobre mi historia con todas sus debilidades y omisiones. Soy Laura, la hija de Hans Hansen, alemán de origen, y de Aurora... (p. 99).

La relación con Karin es lo único que parece satisfacer a Laura. Compañeras de escuela, ambas disfrutan mucho de la lectura y por lo mismo coinciden en sus temas de conversación; además, la casa de Karin es una especie de refugio para su amiga. Sin embargo, llega un momento en que las jovencitas se distancian, no sólo por la obstrucción de los padres de Laura, sino porque ésta comienza a enamorarse y Karin se vuelve cada vez más silenciosa: "La enfermedad del alma seguía su curso" (p. 56). ¿Qué hace cambiar a Karin? Nunca se sabe. Tampoco las razones de su muerte, pero una pregunta que se hace Laura sugiere la posibilidad del suicidio: "¿Cómo justificar la muerte de una joven que no encuentra otro camino?" (p. 85).

EL ESPACIO SAGRADO: IFIGENIA

Mediada la novela aparece el primero de esos cinco fragmentos que constituyen la tercera narración. Una voz femenina monologa acerca del placer y el dolor que la atenazan, y se asume Ifigenia, adornada para el tálamo nupcial o para el Hades. ¿De quién es máscara esta Ifigenia? ¿De Carola, de Laura o de Karin? Posiblemente de las tres, porque la experiencia de su cuerpo dolorido y erotizado pudieron haberla experimentado las tres mujeres. En ese caso, estos cinco fragmentos pueden ligarse con la primera historia y ser quizás "la voz de la poesía" oculta en el sobre obsequiado por Carola a Lynch. Pero también serían parte de la novela inserta y nos darían otra perspectiva de Laura y de Karin. Respetemos la ambigüedad e introduzcámonos en el espacio sagrado.

El personaje se encuentra en el proceso de un aborto y lo vive como un acto ritual. Su cuerpo es cordero de sacrificio, pero logra evadirse a través de la imaginación, que transforma el dolor en acto erótico[26], en acto creador, y la coloca en un plano inaccesible para los otros, los médicos, deshumanizados y deshumanizantes, que sólo ven un cuerpo objeto del cual apropiarse. Como señala Fabricio Andreella: "el cuerpo es obsoleto para la técnica ante todo en el nivel ideológico. Si la técnica ha conquistado el lugar del fin supremo y se legitima por el aumento del poder humano que ofrece, entonces se ha instalado en el

---

[26] Dice GEORGES BATAILLE: "Por el contrario, es debido a que somos humanos y a que vivimos en la sombría perspectiva de la muerte el que conozcamos la violencia exasperada, la violencia desesperada del erotismo", *Las lágrimas de Eros*, tr. David Fernández, Tusquets, Barcelona, 1997, p. 53.

espacio de lo sagrado"[27]. De ahí que todos los preparativos de los médicos y su relación con el cuerpo yacente sean presentados como el desarrollo de un acto sacrificial:

> *El sacerdote es ayudado a vestirse con sus ropas talares. Sobre su cuerpo se desliza el manto verde. Sus pies cubiertos, su rostro enmascarado. Alguien le viste las manos con otra piel. Los diáconos revolotean abriendo sus manos. Murmullos, preces, invocación a los espíritus. Se alistan instrumentos, se inspecciona el ara. La doncella sabe que el rito se acerca. Ataviada con atributos ceremoniales, tendida sobre el altar, espera. Ifigenia yace con los ojos cerrados mientras sus pensamientos cabalgan* (p. 91).

En esa voz desde la interioridad del ser se encuentran representados todos los personajes femeninos en su mayor estado de indefensión. Por eso se les relaciona con Ifigenia[28] –cuerpo para el intercambio matrimonial, cuerpo para la maternidad, cuerpo para el sacrificio–, exponente clave de la apropiación de la hija por el padre, de la mujer por la sociedad patriarcal:

> *Con los ojos cerrados me vinculo a la mano que me recorre, hurga, excita. A la mano que busca...*
> *Estoy temblando. Cueva que anhela ser colmada. Pero ¡no!, quizá soy una cueva ansiosa de ser vaciada de la carga que la comienza a llenar* (p. 50).
> *Soy Ifigenia cubierta por guirnaldas de flores, tendida en espera de la inconsciencia que me anhelar la inmolación* (p. 90).
> *Cabalgo en un galope sin fin, asida a una realidad que desaparecerá cuando el viaje termine, cuando pierda las notas de la melodía interior. Entonces, sin quererlo, todo recobrará su disfraz cotidiano, los objetos, sus formas perdidas ahora, mi cuerpo volverá a ser mi cuerpo. Sólo eso* (p. 91).

"El lenguaje del cuerpo –según Andrea Rodó– es revelador. En él se inscribe la historia personal y social de cada individuo; en el caso de la mujer es expresivo del enorme peso de las normas, valores y estereotipos referidos a su condición genérica, que la atan a culpas, a miedo, y le niegan gran parte de las posibilidades

---

[27] FABRICIO ANDREELLA, "Cuerpo y técnica: el mismo destino", *La Jornada Semanal*, suplemento cultural de *La Jornada* (México, D.F.), 22 de agosto de 1999, núm. 233, p. 13.

[28] Este personaje, tan querido por la escritora, aparece también en *La noche de las hormigas*. "Para expiar la muerte de un ciervo consagrado a Artemisa, Agamemnón se ve precisado a inmolar a su hija Ifigenia, pues, si no lo hace, la flota aquea que va hacia Troya quedará retenida en Áulide por la calma en los vientos. En el momento de procederse al sacrificio, Artemisa, compadecida, la sustituye por un ciervo [y se la lleva como sacerdotisa a Tánride]", MARTÍN DE RIQUER y JOSÉ M. VALVERDE, *Historia de la literatura universal*, Planeta, Barcelona, 1979, t. 1, p. 86.

de autonomía y placer"[29]. Si todas son Ifigenia, podríamos asumir que todos los personajes femeninos tienen una historia muy semejante de su ser en el mundo. Y esto pareciera confirmarse con el juego de los nombres propios, en los cuales la autora ha buscado cierta similitud fónica. Carola Primus podría ser la generadora de esos paralelismos, por ser la primera (Primus); así tenemos a Aurora, Laura, Karin. Sin embargo, sólo Aurora, la madre, asume el papel sacrificial. Los demás personajes rompen las ataduras de su condición: Carola y su *alter ego*, Laura, mediante la escritura; Karin mediante la muerte. Rasgos, actos, sentimientos, pasan de unos personajes a otros. Estos, como espejos rotos, reflejan fragmentos de una misma "realidad".

CUERPO TEXTUAL Y CUERPO FEMENINO

En *Mistificaciones*, el cuerpo femenino es un espacio fragmentado que como tal se expresa a través de la escritura, a la vez que encuentra en este proceso la manera de constituirse como un todo, de reconstruirse tanto desde lo sexual como desde lo genérico, desde la piel hasta el pensamiento, desde su visión como naturaleza hasta su visión como cultura. La "puesta en abismo" es el recurso literario que permite esta constitución, ya que desde la escritura se habla de la escritura y desde la perspectiva de un cuerpo femenino se plantea la problemática de un cuerpo femenino en su inscripción sexual y genérica. Ese cuerpo que nunca puede ser apreciado en su totalidad, sino que siempre es visto por partes, por fragmentos, desde perspectivas determinadas, se vuelve equivalente al texto literario. Esto se problematiza en la novela, que debe reconstruirse como un rompecabezas, de la misma manera como se tiene que hacer con el cuerpo (y aquí diría no sólo femenino, aunque éste es el que prevalece en la novela).

Elaine Showalter afirma:

> Las ideas acerca del cuerpo son fundamentales para comprender cómo las mujeres conceptualizan su situación en la sociedad; pero no puede haber expresión del cuerpo sin que esté mediada por estructuras lingüísticas, sociales y literarias. La diferencia en la práctica literaria femenina, por lo tanto, debe buscarse (en palabras de Miller) en "el cuerpo de su escritura y no en la escritura de su cuerpo"[30].

La principal preocupación de Aline Petterson es su escritura, tanto, que en esta novela la convierte en su tema central; pero en esa escritura no deja de expresarse el cuerpo femenino y eso es algo que no se debe soslayar. La observación de Miller

---

[29] ANDREA RODÓ, "El cuerpo ausente", *Debate Feminista*, 10 (1994), p. 85.

[30] Nancy K. Miller, citada por ELAINE SHOWALTER, "La crítica feminista en el desierto", en *Otramente: lectura y escritura feministas*, coord. Marina Fe, tr. del capítulo por Argentina Rodríguez, F.C.E., México, 1999, p. 89.

puede ser motivada por lo excesos críticos, pero no veo la razón de que no se pueda conjuntar el estudio de los dos aspectos.

"Si no dices la verdad sobre ti, no puedes decirla sobre otra gente"[31], dice el epígrafe de la novela, tomado de Virginia Woolf, muy admirada por la escritora. Mistificar es engañar, embaucar, falsear, falsificar, deformar. ¿Cuál verdad es, entonces, la que podemos encontrar en la novela *Mistificaciones*? La verdad que Laura Hansen descubre de niña después de describir un paseo por el bosque: "que las mentiras en el papel se convertían en otro tipo de verdad más sólida, mucho más definitiva... Yo había descubierto el gozo de retorcer las palabras en el papel" (p. 15). Quizá por eso, para Aline Pettersson, escribir es un acto mágico.

[31] "If you do not tell the truth about yourself, you cannot tell it about other people" (la traducción es mía).

BIBLIOGRAFÍA

BIOGRAFÍA
–*De cuerpo entero*, UNAM-Corunda, México, 1990.

ENSAYO
–*Charla a tres voces*, UNAM, México, 1997 (Serie Diagonal).

POESÍA
–*Tres poemas*, Oasis, México, 1995.
–*Cautiva estoy de mí*, SEP-Plaza y Valdés, México, 1988 (*El Nigromante*).
–*Enmudeció mi playa*, con dibujos de Gilda Castillo, Galería López Quiroga, México, 2000.
–*Estancias del tiempo*, Fondo de Cultura Económica, México, 2002.

CUENTOS
–*Más allá de la mirada*, Joaquín Mortiz, México, 1992.
–*Tiempo robado*, Alfaguara, México, 2000.

NOVELAS
–*Círculos*, Punto de Partida, UNAM, México, 1977; Alfaguara, México, 2001.
–*Casi en silencio*, Premià, México, 1980 (*La Red de Jonás*).
–*Proyectos de muerte*, Martín Casillas, México, 1983 (*Serie la Invención*).
–*Los colores ocultos*, Grijalbo, México, 1986 (*Narrativa*).
–*Sombra ella misma*, UV, Xalapa, Veracruz, México, 1986 (*Ficción*).
–*El hombre equivocado*, novela colectiva, Joaquín Mortiz, México, 1988 (*Nueva Narrativa Hispánica*).
–*Piedra que rueda*, Joaquín Mortiz, México, 1990 (*Nueva Narrativa Hispánica*).
–*Querida familia*, Diana, México, 1991. ISSSTE, México, 1998 (*Biblioteca del ISSSTE*).
–*La noche de las hormigas*, Alfaguara, México, 1997.
–*Colores y sombras. Tres novelas*, CONACULTA, México, 1998 (*Lecturas Mexicanas, Cuarta Serie*).
–*Viajes paralelos*, Alfaguara, México, 2002.
–*Las muertes de Natalia Bauer*, Alfaguara, México, 2006.

LITERATURA INFANTIL

–*El papalote y el nopal*, SEP, México, 1985. Ilustraciones de Gabriel Pacheco, Alfaguara, México, 2000.
–*Ontario, la mariposa viajera*, ilustraciones de Rosario Valderrama, CONACULTA-Alfaguara, México, 1993 (*Botella al Mar*).
–*Clara y el cangrejo*, CONACULTA, México, 1990 (*La Tortuga Veloz*).
–*Renata y su gato*, Alfaguara, México, 1996.
–*Fer y la princesa*, ilustraciones de Tané Arte y Diseño, Andrés Bello, México, 1997.
–*La princesa era traviesa*, ilustraciones de Rapi Diego, Alfaguara, México, 1997.
–*Renata y sus curitas*, ilustraciones de Ana Ochoa, Alfaguara, México, 2001.
–*Renata y su sorpresa*, ilustraciones de Ana Ochoa, Alfaguara, México, 2002.
–*Renata y su día al revé*s, Alfaguara, México, 2002.
–*Los anteojos de Mariflor*, ilustraciones de Alejandro Magallanes, Norma, México, 2003.
–*Las batallas de Andrés*, Alfaguara, México, 2004.

MISTIFICACIONES

FRAGMENTO

Afuera sigue cayendo la nieve que blanquea de nuevo la calle lodosa. El hombre, inclinado sobre sus papeles, le da un sorbo al café ya más que frío, y prende la lámpara del escritorio en desorden. Se pasa la mano por el pelo rubio que le cae con descuido casi hasta los hombros. Una gota del líquido se aposenta sobre la barba. Y ahí permanece un buen rato antes de desaparecer. Un nuevo sorbo. Y otro y otro más. Sus párpados están bordeados por una cenefa enrojecida que invade el interior mismo de los ojos.

El hombre, de vuelta del viaje, quisiera organizar las ideas. El intenso desorden de su ropa, de sus libros tirados que se asoman por las fauces de la maleta refleja el estado de desorden de su mente. El regreso a casa lleva, sin remedio, a hacer que la presencia de la realidad crezca hasta regresar a la otra a la categoría de sueño. Como si costara un enorme esfuerzo darles la misma vigencia, como si fuera imposible... Y lo que ayer era un paisaje, un idioma, otra forma de vida, ahora se convierte, indefectiblemente, en algo lejano, ajeno, casi irreal. Las cosas vuelven a su sitio y la mente no suele ser capaz de sostener horizontes simultáneos que se ofrezcan diferentes.

James Lynch tiene frente a sí una libreta, un libro y muchas horas sin sueño. Quisiera poder recapturar aquello que se esfuma. Porque el viaje de estudio que lo llevó a permanecer en México, aquí ya empieza a sentirse viejo.

Había ido armado con su entusiasmo y un fondo para apoyar la investigación. Había ido a entrevistar a la autora, y esto de pronto se le volvió asunto imperativo. No es que hubiera regresado con las manos vacías, pero sí con un vacío mucho más amplio. Tal vez las cosas de la vida sean menos simples de lo que puedan parecer a primera vista. Y de hecho lo son. Sólo que en este caso, se complicaron aún más de lo supuesto. Acaso así es cuando se pierde la distancia, cuando se le da acceso a los sentimientos que no tienen por qué mezclarse. Y James Lynch lo sabía; sin embargo sucumbió.

Acaso todo se haya debido a que el entusiasmo con la autora, Carola Primus, y con sus libros rebasó las fronteras. Y el trabajo de investigación para el que iba preparado no consideró las posibilidades de crecer en direcciones heterodoxas. Y ahora aquí, en su pequeño departamento universitario, mientras la nieve cae

con insistencia, no puede conciliar el sueño. Como si con ello remediara el desconcierto.

Sentía que algo había cambiado, aunque no sabía qué. En nuestras largas caminatas circulares, en el ir y venir de la parada del camión que Karin debía tomar, a la puerta de mi casa, tantas veces bajo la suave lluvia de esos días, se perfilaba algo, algo que yo percibía, pero que era incapaz de situar. No es que nos faltaran las palabras, y sin embargo... De pronto irrumpía un silencio sin explicación, que nos sitiaba a pesar de mis esfuerzos. El gozo infantil con la lluvia, la búsqueda de charcos que nos ofrecían el placer momentáneo de la sorpresa lodosa en los tobillos, la humedad de la ropa adherida a la piel que la entibiaba. Ese dejar unos instantes de hablar para sentir que el cuerpo se impone, se deshacía con la brutal presencia del otro silencio, hasta acabar poniéndole fin a la caminata antes de que pardeara la tarde. ¿En qué piensas?, llegué a preguntarle, con la sensación de que iba a quedarme sin respuesta.

Otras tardes, de vuelta de la escuela, todo caminaba como siempre; pero los silencios se fueron imponiendo. Y yo no tenía palabras para romperlos. Sabía, me daba cuenta, que tampoco para Karin era fácil. Antes habíamos explorado las posibilidades del amor, del amor aún sin nombre, con nuestras miras encaminadas alrededor de la figura de algún maestro que seguramente recibía la admiración de muchas otras alumnas. Nuestros condiscípulos nos parecían tan lejanos, tan niños, que no podíamos depositar en ellos los furores del despertar a la vida. Con excepción de Ernesto, pero ésa era una historia infantil ya trascendida. Lucas el nombre de ese recipiente de adoración casi púber. No vale la pena citar aquí su apellido. Lucas era su nombre, y su nombre nos crecía en la boca, en las tantas historias que la imaginación forjaba. Después cambiábamos a otros sueños, a la vida adulta tan llena de expectativas. Karin, entonces, asumía, con toda la seriedad del mundo, su caracterización de Madame Curie. Yo era Sor Juana.

La monja representó para mí una serie de cosas terriblemente importantes. Su amor al estudio, a los libros, y luego, su estado religioso, yo que había tenido que luchar entre esos dos mundos, el de mi padre y el de mi madre. Dos formas de aproximarse a la realidad que tanto habían teñido mi niñez y adolescencia. Esos conflictos, a veces soterrados, a veces tan presentes, que me habían marcado, Silvio y Fabio fueron los nombres, entonces, de Lucas. Ese Lucas tan inalcanzable. Después fui adentrándome en las abstracciones, por lo pronto eran las palabras de ella, de Sor Juana, detrás de las que se ocultaban las mías. Y luego, su bella imagen revestida de la noche florida de su hábito, en donde se estrellaban los conflictos. O eso creí entonces; con la inocencia, con la fantasía de mis pocos

años, quería adueñarme de una verdad imposible, donde un mundo, una imagen, no se contrapusiera con la otra. Yo quería creer a toda costa. Y yo creía, pero siempre se perfilaba el otro lado de la moneda. La sangre que en mis venas no acababa de mezclarse en armonía.

Durante varios veranos Karin y yo habíamos disfrutado del caminar una al lado de la otra, sin animarnos a cortar la caminata o la conversación. Porque era el mismo ritmo de nuestros pasos por las calles, tan sabidas de memoria, lo que desencadenaba nuestras lenguas. Y en la cadencia de la marcha, los caminos se ampliaban, hasta lanzarnos a la planeación de encuentros maravillosos con Lucas. Aún no conocíamos los celos. Era una tarea compartida, donde el éxito de una lo sería también de la otra. Más tarde ella descubriría otro personaje legendario. ¿Qué iba a pasar después? Era algo en lo que no pensábamos. Con llenarnos de amor teníamos bastante. Amor al maestro y a la vida. Aunque frente a nosotras se perfilaba amenazante la intransigencia de nuestros padres que buscaban un futuro más simple. Entonces las perspectivas de una joven se reducían al estudio de una breve carrera comercial, que a ambas horrorizaba por igual. Y más cuando la situación de la familia de Karin era tan precaria, por efectos de la guerra, efectos de los que su padre aún no se recuperaba. Karin debía abandonar la escuela al terminar la secundaria.

Nueva York vuelve a cobrar su ruidosa presencia. Tiene dos días para acostumbrarse a la idea de que aquello va a perderse para siempre. Porque James Lynch, muy ingenuamente, quedó seducido por una forma de vida que antes no se le hubiera atravesado por la mente. Le fue difícil conseguir entrevistarla. Ella se negó a verlo. Lo que dije está en mi libro. No hay nada más. Aunque él insistió tanto que Carola Primus lo recibió, finalmente, una tarde. Y acaso él no pueda decir ahora que eso fuera, de veras, bueno.

Tal vez la lectura de sus libros no tuvo nunca objetividad académica, porque en *Mistificaciones* había encontrado un eco a cosas suyas no resueltas, pero no resueltas para él, no para el proyecto. De qué forma el libro escrito por esa mujer le puso frente a los ojos asuntos que, curiosamente, tenían semejanzas con los de él, ciertos recuerdos, eso que convierte a cada individuo en lo que es. James Lynch contempló, entonces, los aconteceres de su propia vida interpretando la de Laura Hansen y acaso, entonces también, la de Carola Primus.

En un principio eso no le fue claro. Era simplemente un proyecto que lo alejaría de su rutina, hasta ahora apacible, en la universidad. Aunque no siempre fue apacible. De hecho, no lo es ahora tampoco. Pero la liebre salta por donde menos se le espera.

Poco a poco se fue instalando en mí un placer cada vez más grande por escribir. La naturaleza compensa carencias. Hay un frágil equilibrio que encauza las acciones. La posibilidad de ir a la caza de instantes de plenitud. Yo no lo pensé entonces así, los niños suelen meditar de otra manera. Sus sentidos se van llenando de mundo con una voracidad que por desgracia se anquilosa con el paso del tiempo. Ahora, al volver la vista hacia atrás, reconstruyo esos placeres. Tengo dentro de mí el recuerdo de su brillo, pero no sólo no encuentro las palabras en el papel, sino que aun la etapa previa, en que se rescatan las sensaciones, al margen, antes de las palabras que pretenden explicarse en los secretos rincones de la conciencia y estructurar la historia, la pierdo. De la misma manera que el dibujo era un martirio, escribir, escribir las composiciones escolares, me producía el placer del descubrimiento.

Todo estaba listo. El *Nash* calentaba su motor con parsimonia, mientras la familia y la invitada, es decir yo, nos acomodábamos en el coche. Era una fresca y despejada mañana de domingo, que se había iniciado con la misa de seis. Mejor era madrugar, la noción de falta grave podría arruinarme la excursión con el revoloteo interior de las mariposas negras del pecado, lo que desde luego a mi padre molestaba. Su religión era menos amenazante. Pero la sensación de ser culpable siempre, de estar hundida en una falta, de no ser dueña ni siquiera de los pensamientos, me hacía, por lo menos, estar al día con mis obligaciones, para que no se empañaran los actos. Bastante tenía yo con lidiar con la voz rugiente de la tentación. La voz que en mi interior tantas veces se expandía.

No recuerdo con claridad el viaje más allá de la emoción de la llegada al bosque oloroso por la lluvia, el suelo pantanoso, el subir al nacimiento de la pequeña cascada. Mi sensación de vértigo, ese deseo y horror frente al vacío desde la altura, quizá no demasiada, pero que en mí hizo surgir, acaso por primera vez, la fascinación por la muerte y el terror de hallarla. Ése es uno de los recuerdos más intensos de la niñez, porque me permitió asomarme en la caída del agua a mi reflejo.

Habré tenido yo unos once años. En ese paseo se iniciaron las circunstancias que me han lanzado tantos años después a emprender la escritura de estas líneas. Los hechos que marcan nunca son los espectaculares que uno desearía.

Para mi amiga Irene ese domingo no se distinguió mucho de otros; por ello mi escrito la enojó. Tenía razón. Pero yo descubrí, entonces, que las mentiras en el papel se convertían en otro tipo de verdad más sólida, mucho más definitiva. Ni en esa ocasión ni ahora, me atrevo a poner el nombre del sitio, porque ese sitio dejó de guardar cercanía con el verdadero. Lo que sí hice fue relatar en el trabajo escolar la invitación de mi amiga, incluso, poner su nombre. Y dejé ir la imaginación al galope. El suelo pantanoso fue en mis garabatos un pantano

que ponía en peligro la vida, la cascada creció de volumen y el monte de altura. No conservo el papel, pero tal vez logré manifestar ahí algo de aquellos sentimientos exacerbados. Mi composición recibió las alabanzas de la maestra. La de Irene fue el recuento más o menos aproximado de los hechos y no obtuvo una calificación alta.

Mi amiga enfureció y me denunció públicamente en clase. Laura es una mentirosa, así no fue. Tenía razón. El enojo le duró algunos días y dudó mucho para volverme a invitar de excursión. Pero yo había descubierto el gozo de retorcer las palabras en el papel.

Sentados en la casa de Carola, en una tarde clara de enero, James Lynch no era capaz de evocar el frío del invierno, que hoy se hace aquí presente con fuerza en la nieve que cae, en la oscuridad prematura de la tarde. Entonces el paisaje, que ahora contempla en la ventana, le era tan irreal como le es en estos momentos recordar el aire azulado por las frondas de las jacarandas, que tanto gozó.

Y precisamente esa tarde, el color intenso de los árboles se juntó con la curva distante de las montañas. Mientras ahora la curva se limita al perfil del coche que la nevada amortaja. Ella le enseñó el nombre de las flores y le puso unas en la mano, me acordaré de ti cuando vuelvan a florear, le dijo. También le habló de otro nombre, el de la protagonista. Laura Hansen se llamaba mi bisabuela.

James Lynch había estudiado con cuidado los libros de Carola Primus. Y poco a poco, sin que fuera capaz de darse cuenta de ello, lo introdujeron a cosas que no tienen nada que ver con lo que él creyera antes, cuando se preparaba para el viaje. Aquella vida de allá tan diferente, los diez años que mediaban entre ellos y esa misma experiencia lo fueron seduciendo. Carola fue distante, reticente. Y sin embargo, mientras más oposiciones encontró, más seguro estuvo de que quería internarse por los caminos de ella.

Quería saberlo todo, aunque sabemos que esto es siempre imposible. Pero haber descubierto que su dolor, de alguna manera, había sido también el de ella, lo hizo persistente. Con una persistencia, quizá infantil.

. . .

Mi madre hizo lo que pudo por consolarme. Esos días se me confunden en la memoria. Todos los compañeros de la clase acudimos a acompañarla, a despedirnos por última vez. Y cada uno fuimos arrojando una flor sobre su féretro, que aguardaba para ser cubierto por la tierra. Hubo lágrimas, pero, más bien, la incapacidad, ante el azoro, de llorar. Incapacidad para el consuelo del llanto ante el horror que nos cercaba. Ante la violencia del hecho. Más que los sollozos, se

impuso el silencio. Un silencio pesado, de esas sombras que éramos nosotros, vestidos de oscuro, torpes, incrédulos.

¿Cómo justificar la muerte de una joven que no encuentra otro camino? Se nos echó encima una situación que parecía imposible. Algo que sólo les sucede a los viejos, o que sólo la guerra era capaz de convocar. Pero alguien tomó esa ley entre sus manos para hacerla pedazos.

En cada flor que fue cayendo iba también una parte de nuestra vida que quedaba irremediablemente cancelada. Se puede crecer tan de repente, con tanta brutalidad. Debajo de la última paletada de tierra quedaron nuestras dudas, sueños, fantasías desmesuradas, que entonces supimos, pueden segarse en un momento.

Y si ése era el sentir de todos sus compañeros, en mi caso, se revistió, además, de increpaciones interiores, de mi propia reclamación ante mi ceguera. De mi dolor tan sin consuelo. Porque yo había acabado por acostumbrarme a su estado melancólico, me había acostumbrado a sus amplios silencios, que habían correspondido con los míos. Me había dejado vencer por su mutismo, sin oponer resistencia, sin hacer un esfuerzo mayor por ayudarla, por ofrecerle tal vez consuelo, un atisbo de esperanza.

Cuántas veces un poco harta de su modo, la dejé sola y me fui de su lado con una sensación de peso que me era difícil soportar. Ahí en el cementerio, todos esos momentos no atendidos se me agolparon para gritarme que ya nada tenía remedio, que mis sueños no debían cumplirse, porque yo no había sostenido los suyos.

Esa semana Karin había estado especialmente retraída. Las caminatas de vuelta de la escuela eran, si no rápidas, porque no caminábamos con mucha presteza, sí, casi en silencio. La conversación era escasa, deshilvanada. Giró, más bien, en torno a las clases, a los futuros exámenes; y con ese pretexto, se despedía de mí pronto. Una de esas tardes me habló por teléfono, yo no estaba. Y por cualquier cosa sin importancia, tal vez por olvido o por irritación al verla tan sin ánimos, no respondí a su llamada. Al día siguiente no fue a clases. Al otro tampoco. Y esa noche, en casa sonó el teléfono. Esta vez con la noticia. La horrenda noticia.

Llegué acompañada de mi madre. Ahí en la sala, donde habíamos escuchado música tantas veces, donde habíamos pasado tantas tardes dejando correr el tiempo con nuestras charlas, ahí, en el centro, un ataúd blanco llenaba el espacio. Poco a poco empezaron a llegar los otros vestidos de oscuro. Las niñas con ropas prestadas de sus madres, los niños con el saco gris de la escuela. ¿Qué puede decirse de la densidad del aire, de los sollozos tantas veces reprimidos, de los rostros de sus hermanos, de sus padres? Y a través del cristal del ataúd, su pálido, palidísimo rostro. La habían vestido con un traje blanco. Entre sus manos, dos

azucenas. Era la estatua yacente de una novia, un mechón de pelo le cubría un tanto la frente.

No pretendo decir que fue fácil reconocerla. El rostro de un cadáver adquiere una fisonomía tan lejana del ser que se fue en vida. No, no podía ser ella. No era posible. Y yo de pronto no pude contenerme cuando su madre se acercó a mí y en silencio me retuvo un buen rato entre sus brazos. No había palabras, ni en ella ni en mí. No existen palabras para hablar cuando el dolor abruma de tal manera. Todas se desvanecen, acaso porque, en verdad, no existen.

Poco a poco nos fuimos retirando. Yo me quedé la última en su casa, en ese sitio donde se clausuraron nuestros días. Cuando al fin yo también hube de irme, fui conducida casi en vilo. Mis piernas eran incapaces para sostenerme, si todo sostén se había perdido. Y esos días, esas noches que siguieron quedé inmersa en una maraña de pensamientos tan llenos de omisiones. Tan atroces.

El silencio se prolongó durante mucho tiempo. Era una sensación de irrealidad, de despertar azorada y sin resuello deseando dormir de nuevo y volver a abrir los ojos a lo de antes, uno, dos, tres días, una semana antes, a las tardes después de la salida de la escuela. A ese antes cuando la presencia melancólica de Karin era eso: una presencia. Su rubia trenza golpeándole la espalda al ritmo de nuestros pasos, su voz suave, su azul mirada miope que se perdía en la distancia, como se perdían nuestras palabras en espera de otros momentos que ya no iban a pertenecerle.

Y yo sin poder llorar, incrédula, con la garganta seca, sintiendo cómo el enorme vacío que se había posesionado de mi vientre me rodeaba por fuera también. Los objetos perdieron sus contornos. El mundo se transformó en una masa desleída, indiferenciada, anodina. Yo me desplazaba como un fantasma más en este espacio ahora tan de súbito incompleto. Había perdido, incluso, la medida del suelo bajo mis plantas, como si estuviera inmersa en un mareo constante que me impidiera asentar los pies con suave firmeza, como si se me hubieran olvidado los movimientos más naturales, como si la ley de gravedad hubiera sido modificada ahora que el mundo dejaba de estar completo.

Falté a la escuela. Mi padre no dijo nada, fue una tregua triste en la disciplina de la casa. Y sí recuerdo que al llegar del trabajo cada noche, él me abrazaba en silencio, en ese silencio que se había adueñado de mí. Pero que no era como el de las profundidades de una gruta o el de los abismos igualmente profundos del mar. No, porque en su centro una voz, la mía, la de Karin, no sé, sólo una voz, repetía lo mismo: muerta, muerta, muerta. Día y noche, sin descanso, sin detenerse jamás un instante. Y yo tan seca como una esponja tirada en la arena bajo el sol. Y sí, así estuve muchos días sobre mi cama, yo también muerta para mí, pero viva sin remedio y sin lágrimas.

Hubo veces en que me tapé los oídos con las manos queriendo apagar el grito del silencio. Era en vano, la voz no cesaba nunca. No me permitía descanso, porque al despertar, ahí estaba para recordarme que el mundo había sido mutilado, que los sueños terminan en violencia.

Fue mi madre quien un día al hablarme sin encontrar respuesta, como ya había sucedido tantas veces, me tomó por los hombros. Ella tan suave, tan ajena a los modos bruscos de mi padre, me sacudió con ímpetu y con una dureza en su voz desconocida, me reclamó por mi falta de atención a su pregunta. Sentí rabia ante su actitud tan poco amable. Laura, Laura, ¿estás sorda? Contéstame. No pude decir ni una palabra, pero de pronto, empecé a sollozar. Mi cuerpo se sacudía y temblaba. Acabé prendida de los brazos de mamá, su mano acariciando mi pelo, enjugando mis ojos, mis mejillas, sus labios besando mi frente. El llanto fue cada vez más intenso, el dolor había encontrado una brecha para salir de su feroz cautiverio. Entonces irrumpió otro sonido terrible en su sonoridad inconsecuente. Mi sollozo se transformó en una carcajada ronca y desconcertante.

Recuerdo que, estremecida, quise dejar de llorar, de reír. Era imposible. El cuerpo, el alma habían soltado sus amarras. Así estuve un largo rato acurrucada en los brazos de mi madre, hasta que acabé al fin tranquilizándome. Esa fue la primera noche en que pude dormir vigilada por su cariño. Después ya fui capaz de llorar, llorar tanto, hasta reincorporarme de nuevo dificultosamente al mundo.

Tal vez desde que el ser humano haya tenido la conciencia para percibirse, la vida se revuelve entre unas cuantas preguntas. James Lynch había sido marcado por la muerte de su amigo de la misma manera que Carola Primus lo había sido. La muerte será siempre una violencia, no importa de qué manera llegue.

Así fue como una tarde, cuando se habían roto las barreras, el hombre soltó una pregunta de improviso. Porque en ciertas ocasiones pareciera que se da ese momento en que resucitan las palabras de sus tumbas. James Lynch quiso saber de dónde procedía el origen de la muerte de Karin, esa violencia aún mayor.

Después ya con las palabras flotando en el aire de la sala de Carola, flotando entre el verdor de las plantas, flotando por sobre el humo de un carrujo compartido, James Lynch hubiera deseado no haber roto esa mortaja. No fue ella, dijo Carola Primus, fui yo, aunque, ya ves, no tuve éxito. Pero eso fue hace ya muchos siglos.

Mis piernas acróbatas fijas ahora. Presas. Sujetas por bandas que les impiden moverse, enroscarse, resguardar el pórtico. Y unos dedos esperan el momento para pinchar el globo encarnado. ¡Fuera! ¡Fuera!

Embriagada por los brebajes de los seres dispuestos al sacrificio. La realidad huye. Soy Ifigenia cubierta por guirnaldas de flores tendida en espera de la

inconsciencia que me hará anhelar la inmolación. Ifigenia morirá por cumplir el oráculo. Ifigenia será sacrificada por la victoria.

Ceremonia nupcial. La doncella se apresta para las bodas. La doncella sabe de los augurios dichosos, de las delicias del tálamo que Afrodita regala a sus adoradores. Dulce virgen aguardas la llegada de tu esposo. Las libaciones del himeneo. Beber del cáliz. Salve. Salve. Colinas de roca. Luz blanquísima.

Ifigenia, escucha, tus bodas no se realizarán. Has sido engañada. Te desposarán con el Hades. Pronto dejarás de ver la brillante luz que te cubre. Afrodita no te ha deparado marido. La ceremonia se alista, pero no es en su honor. Tu cerviz se inclinará ante el cuchillo. Tu cerviz será tocada por el cuchillo. El ritual se prepara, cestos, harina, fuego sagrado. Aguas lustrales te purifican. Te han dado de beber del vaso.

El tálamo dulce no será para mí. Corren las aguas. Triste camino el mío. Triste recuerdo de mis juegos infantiles. La ruina se cierne sobre mi cabeza.

Lucha de dos fieras, dos contrarios que se abrazan para anularse con la cercanía. Unirse al otro para impedirle el uso de su fuerza. Destruirlo en un abrazo. Apretarme maltratándolo.

Sin fuerza me dejo conducir por el deseo. Suspendo la búsqueda. He vencido mi condición de exiliada. Soy yo en él, es él en mí y somos todos. Soy todos los abrazos fundidos en éste.

Los preámbulos de la ceremonia han terminado. La doncella aguarda. Por sus venas corre la sustancia que toca regiones ocultas de su cuerpo, que la insta a entregarse a los dioses. El sacerdote es ayudado a vestirse con sus ropas talares. Sobre su cuerpo se desliza el manto verde. Sus pies cubiertos. Su rostro enmascarado. Alguien le viste las manos con otra piel. Los diáconos revolotean abriendo sus manos. Murmullos, preces, invocación a los espíritus. Se alistan instrumentos, se inspecciona el ara. La doncella sabe que el rito se acerca. Ataviada con atributos ceremoniales, tendida sobre el altar, espera. Ifigenia yace con los ojos cerrados mientras sus pensamientos cabalgan.

Azules las ondas del Ponto, blanca la luz. Cañas trepidantes se agitan con la brisa. Ifigenia ha libado del néctar. El altar de Artemisa ha de ser pintado con la sangre de la víctima.

Cabalgo en un galope sin fin, asida a una realidad que desaparecerá cuando el viaje termine, cuando pierda las notas de la melodía interior. Entonces, sin quererlo, todo recobrará su disfraz cotidiano, los objetos, sus formas perdidas ahora, mi cuerpo volverá a ser mi cuerpo. Sólo eso.

No quiero dejar que la razón regrese. No quiero descender de donde me fundo con el aire, el canto, la vida, ahí donde desaparece la niebla que disminuye los sentidos. Busco con furor apresarlo, sujetarlo con mi cuerpo. Llenar mis huecos.

Como una enorme gota de miel que cae, cae, formando un camino espeso, así corren los pensamientos de la mujer que con los ojos cerrados se margina del presente. Su cerebro encendido por la sustancia. Ha olvidado el aspecto de la sangre. Ha olvidado sus extremidades sujetas, su cuerpo que espera.

Mi cabeza es de roca. No puedo abrir los ojos.

A punto de detener el proceso, de paralizar el crecimiento enloquecido de células. Calma. No rechazar el sueño. No quiero sentir la sangre correr por mis muslos. No quiero sentir las manos que mancillan mi sexo. Sacrificio del amor. Todo está preparado. La gente investida de sus disfraces. Alas de mariposas verdes. Cuchillos brillantes bajo la luz. La mano recubierta por una piel delgadísima se extiende. Espera. Van a colocarle el instrumento.

No puedo pensar. Me voy disolviendo.

Y de pronto abrir los ojos, aprehender, poco a poco, el volumen de los objetos. Las puertas se van cerrando. Los sentidos se encogen. El mundo se encarcela dentro de su cascarón.

Descanso... mi cuerpo se afloja. Cierro una vez más los ojos con la certeza de que al abrirlos, mi mirada recogerá lo inmediato.

James Lynch abre el sobre y saca unas flores marchitas cuyo color no puede definirse, ¿azul o morado? Va tomando las flores una a una, y una a una las va deshaciendo entre los dedos. Me acordaré de ti cada año cuando florezcan las jacarandas, le dijo ella. Y esa tarde le dijo, también, que no, que no había sido Berta sino Antonio el que cambió su vida. Que fue muy doloroso y que se sintió muy muy sola. Y que su primo y la profesión de su primo con su halo grande de romanticismo, se convirtieron en algo sangriento para ella.

La estancia de mis primos Berta y Antonio en casa vino a alterar no sólo la rutina, sino que me hizo salirme un poco de la pena por la muerte de Karin. Mis tíos se disponían a radicar en la ciudad y como sus asuntos no quedaron listos a tiempo, los hijos llegaron de avanzada para iniciar el año escolar. Berta iría, como yo, al último año de la secundaria, aquel que debía marcar la despedida a mis estudios. Antonio cursaría el primer año de medicina. Una presencia ajena cambia el tono de la casa, ciertas costumbres. Es como si de repente la luz iluminara otros sitios, como cuando el crecimiento de un árbol frente a una ventana ensombrece unos rincones para destacar otros. Algo se renueva y algo queda agazapado en la penumbra.

Noche a noche, en el claustro de la alcoba, Berta y yo conversábamos, conversábamos tanto. Ambas teníamos necesidades distintas, pero ambas teníamos la imperiosa necesidad de escuchar, de escucharnos. Mis primos

hubieron de acostumbrarse a nosotros, a la rigidez germana de mi padre. La actitud sumisa de las dos hermanas, mi madre y mi tía, era la misma. Tal vez para Berta la situación de su casa era más aprehensible, puesto que no existía un enfrentamiento entre dos maneras de abordar la vida, y la sujeción, entonces, procedía de una sola clase de leyes.

Yo me encontraba muy confundida. No sólo agobiada por la pena grande de la muerte de mi amiga, sino también, por las causas que la condujeron a ella. Me asomaba a unas profundidades abiertas en tantas direcciones. Mi noviazgo con Carlos nunca guardó las amplias proporciones de mi fantasía. No, no era culpa suya. Era sólo que también para el amor se requiere de aprendizaje y ambos éramos torpes. Tal vez el desarrollo emocional del joven sea más lento que el de la mujer. Por más esfuerzos a los que mi exaltación me condujera, el resultado no llegó a estar a la altura del deseo. Iba en busca de la luz y quedaba carbonizada en el intento. Todo era de tal manera transparente... y yo me debatía en las oscuridades. El objeto de mi deseo se desplazaba siempre, y mi enamoramiento era un muy pálido reflejo de esas ansias de una entrega más profunda.

Berta hablaba convencida. Se dirigía hacia los caminos de las muchachas en flor. Y aunque es verdad que nuestros tonos eran tan diferentes, ella no los cuestionaba. Pero, además, sus convicciones religiosas, tan apoyadas en las maneras de su casa, me hacían meditar en esas otras inquietudes mías. Y si yo había probado ya el amor humano con tan pobres resultados, lancé mi vista hacia un campo tanto más arduo, pero, acaso, tanto más atractivo.

¿Por qué no enamorarme de Dios? ¿Por qué no buscar en Él la plenitud del amor? ¿Por qué no conducir mi alma por esos senderos que se antojaban inconmensurables? En el convento podría darle salida a mi pasión. Claro que nada sería fácil. Mi elección iba a causar un enorme rechazo por parte de mi padre, y seguramente mi madre, por una infinidad de razones, tampoco estaría de acuerdo. Es sólo que la imagen del último tiempo de Karin, cada vez más agobiada, encapsulada en su mutismo, y luego, su trágico fin, me hicieron decidirme.

Lucharía contra todo y todos. Eso me hizo ser igualmente cauta. Ni a mi prima le comuniqué mis intenciones. Pero yo la escuchaba a ella serena cada noche, y la conminaba para que me repitiera tantas veces el pequeño recuento de su vida, de sus actividades, donde la presencia del convento irrumpía en la vida cotidiana, desde los dulces y los encajes a la enseñanza, al cuidado de los enfermos. Los rezos y meditaciones formaban parte natural de su entorno.

Mis padres, ignorantes de estos, mis pensamientos, vieron en la llegada de mis primos, un alivio para mi estado de melancolía. Yo me dejaba estar, cuidadosa de no delatarme. Con Antonio mis conversaciones eran de otro cariz. Había

llegado con esos sueños que conforman a los jóvenes, donde se combinaba el entusiasmo por la futura profesión con el amor a los semejantes. Ahí coincidíamos. En ese encuentro de ideales, la necesidad de ampliar el rango de la mirada en el amor. Con él no reprimía mis arrebatos, tal vez juntos, pensaba, pudiéramos irnos a un paraje remoto a curar cuerpos y almas. Él en su entrega altruista y yo en mi futuro voto de pobreza cambiaríamos el mundo. Nunca le dije nada de esto, temía su burla, desde la superioridad que le otorgaba su mayor edad.

Las inquietudes que nos rondan son unas cuantas. Tan repetidas por los siglos de los siglos y tan nuevas siempre. Qué es esta necesidad de escribir, sino sacar a la luz, darle forma, buscar la palabra para volver a decir lo mismo. No hay escapatoria, se escriba o no. Soterradas bullen las inquietudes en los pliegues del alma, y ahí se extienden, entrelazan, confunden. A veces se retuercen hasta la asfixia urgiendo la salida. Y el azoro entre las propias dimensiones y el espectáculo del universo que nos retiene, se transforma en una pregunta. Necesidad de saber lo imposible, de formular no una respuesta, acaso ni siquiera un hilo consecuente. Pero sí la premura de tramar las vagas ideas, sujetarlas un tiempo y así tomar distancia, buscar un orden. Tranquilizar el desasosiego.

Apoyada en Sor Juana, sin saber entonces de las enormes cuestas que ella debió trepar, sin saber que al final, ella también buscó el final, que para ella la carga fue, por último, demasiado pesada, decidí seguir su camino. Me veía yo entre libros, con el alma elevada a las alturas. No sabía de las pequeñeces de la vida diaria. No sabía de envidias y mezquindades. Para mí se trataba de vivir todas las horas de los días en estado de elevación espiritual. No quería acordarme de las monjas que yo había visto, pequeñas hormigas negras, mucho más próximas a las rugosidades del suelo que no a las transparencias etéreas.

Decidí, pues, intentar una estrategia que me acercara a mi objetivo. No sé cómo, no sé de qué me valí, pero esa ominosa carrera comercial se asomó desde los muros de un internado. El Sagrado Corazón me extendió sus brazos.

James Lynch se sacude con un acceso fuerte de tos. El ruido rompe el largo tiempo del silencio. El pasar las manos por las páginas del libro, del cuaderno, el tomar varias veces un sobre abultado, que vuelve a depositar en cualquier sitio. La tos acaso le vuelva a esta realidad donde el ruido ha quedado sujeto detrás del doble vidrio de las ventanas. El letargo del invierno se prolonga desde el hueco del tronco, desde debajo de la tierra endurecida por el hielo, hasta introducirse a la habitación a la que no llegan, no logran trasponer el grueso umbral de los cristales, los escasos rumores de la calle.

Carola Primus presenció un ataque similar, cuando el aire parecía salir por los tubos averiados de un órgano casi agónico. Y mientras James Lynch toma,

ahora, una pastilla que acaso acalle el silbido, como antes lo hiciera, también, con la voz de Janis Joplin, el recuerdo se acerca con pretensiones de empalmarse. Pero no se encuentra aquí la preocupación de Carola Primus, ni tampoco la de Rita, ahora tan lejana, pero que hasta hace poco fue tan importante. Deberá esperar un tiempo, un tiempo razonable para que el ataque ceda.

He buscado razones para iniciar la escritura de estas hojas. Ignoro qué pueda resultar de ellas. Tal vez lo que en la mente parece tan sencillo, no lo es al pasarlo por escrito. La historia personal, como la otra, debe hacerse a partir de una distancia. ¿Serán suficientes veinte años? ¿Serán demasiados? No lo sé. Lo que sí sé es que hay ocasiones en que es preciso volver la mirada hacia atrás, in- tentar comprender. Situar las cosas con una cierta perspectiva. Y yo la necesito. Acaso me permita entender hoy otras cosas, en las que casi no me atrevo a pensar. Es como emprender un diario. No, no es cierto. El diario tiene la seducción de la cercanía. Llenarlo mientras todo sucede, sin mucha comprensión, cuando el desenlace es el resultado de las acciones inmediatas. No cuando se hurga hacia atrás.

Todos buscamos explicaciones. Aunque las razones últimas permanezcan en la oscuridad, el impulso de aclararlas es en sí mismo la justificación de la empresa. Quisiera escribir, recrear el tiempo ya tan lejano de mis pequeños porqués. Somos producto de nuestras memorias, de esos instantes que vivimos de cierta manera. Instantes que a cada uno de nosotros nos fueron marcando, como queda marcada la hierba al ser pisada.

La vida, pienso, tiene unos cuantos sucesos verdaderamente relevantes. Unos cuantos... que en su momento se viven de una manera, y que después, al buscar explicaciones, se contemplan de forma acaso distinta. La vida, pues, está marcada por la muerte. Es tan obvio que cuesta trabajo hablar de ello como algo más que el destino por todos compartido. Hay un tiempo para todo, pero cuando se altera ese tiempo, la muerte cobra dimensiones de otra naturaleza, y la que yo viví de cerca, además de arrojarme en el abatimiento, me empujó a luchar para así rescatar ese mi tiempo. Sé que es una de las razones más fuertes para intentar la escritura de estas páginas, porque mis actos después han tenido al frente esos momentos en que la confianza se pierde para siempre. En que la vida se vive en estado de alerta de ahí en adelante. Y uno descubre lados turbios de uno mismo.

Instalada en la pena grande de la pérdida, en las especulaciones sin mengua, miré, miré tanto, hasta tomar una decisión que me ofreciera algún sentido. Y ahora, a tantos años de distancia, quiero deshacer la madeja. Esa necesidad me es clara, pero también quisiera hurgar a fondo en mis entretelas. En la situación mía de permanecer en la frontera de las cosas. Quizá por eso me he dedicado

desde siempre a una observación que muchas veces me aleja de ese sentir primero, en mi caso, tan fraccionado. Extranjera he sido de mis días y quiero dejar de serlo. Tal vez, si consigo la tenacidad suficiente para darle palabras a las sensaciones oscuras que me conforman, sea yo capaz de aceptarme.

No tengo más alternativa que iniciar este trabajo. Espero tener la constancia necesaria para ver y verme. No lo sé. Cuando cumplí trece años lloré. Sabía que estaba a punto de ingresar a la larga etapa de la vida adulta, que aun sin saberlo entonces, intuía yo dolorosa. Y son de esos primeros intentos de asomarme al mundo de los que quiero hablar aquí en estas hojas.

La etapa en que los ídolos se recubren del barro que de cualquier manera los contiene, pero en el que antes no se reparaba. Cuando las verdades quedan en entredicho, cuando se busca desesperadamente el camino propio. Es doloroso. Los padres, los maestros dejan de ser personajes omniscientes. Los límites se agrandan, y el cuerpo y el alma crecen más allá de cualquier atadura. Entonces se descubre, también, esa doble escala de valores. Lo que se extiende dentro y fuera de las paredes de la casa. No se puede aceptar la ceguera de los adultos. La molicie. Y si la justicia social encuentra luego tantas reticencias, tantas disculpas que borran de un plumazo factores de peso moral, en mi caso, el cobrar distancia y asomarme a la posición objetable y llena de malos entendidos de mi padre, a la suave anuencia de mi madre, a mi propia cobarde negligencia, me arroja a intentar la escritura de estos papeles.

Tengo que poner en claro ese torbellino que me habita. Veinte años han transcurrido. Mi padre hace mucho que no es más que un recuerdo y mi madre, una anciana retraída. No me atrevo a hablar con ella. Es conmigo misma, con mi conciencia, con quien debo iniciar este recuento. Echar un poco de luz sobre mi historia con todas sus debilidades y omisiones. Soy Laura, la hija de Hans Hansen, alemán de origen y de Aurora...

Esther Seligson

1941

LA LITERATURA Y EL MITO EN LA LITERATURA DE ESTHER SELIGSON

José María Espinasa

El espacio de la escucha

Todo escritor, en un momento o en otro de su desarrollo, se topa con la pregunta sobre la relación entre literatura y vida. Suele ocurrir que esta pregunta esté al inicio de la vocación y vaya adquiriendo diferentes rostros a lo largo de los años, como un actor que cambia de máscaras para mejor permanecer coherente en su discurso, es decir, sobre el escenario, y si desde el principio de estas notas recurro a metáforas y símiles teatrales se debe en buena medida a lo importante que es el teatro –la representación en su sentido más amplio– para nuestra autora. En ella la vocación nunca ha estado separada de una voluntad de comunicación, de una manera de entender la relación con los otros, de allí que toda su obra esté permeada por una reacción –mejor: una respuesta– a un hecho personal, sea este del tipo que sea, tan íntimo como una relación amorosa o tan desprendido como dar la noticia de un hecho o referir la lectura de un determinado texto o la asistencia a determinado espectáculo. Como ofrece facilidades evidentes tomaremos esta última puerta de entrada con la intención de alcanzar el segundo registro, donde está el núcleo del sentido de esta escritura.

Esther Seligson, como muchos de los escritores de su generación –la de los nacidos en la década de los años cuarenta– vela sus primeras armas en las revistas y suplementos de los años sesenta, una época en el terreno de la prensa cultural de una gran riqueza y un múltiple menú de opciones, riqueza que llevó al afán de libertad truncado en el 68, y que recibió en los primeros años setenta una serie de colofones de todo tipo –incluido el Jueves de Corpus del 71– y que tuvo su punto final en el golpe al periódico *Excélsior* en 1976. Doce años tardaría el país en recuperar el aliento vital, así fuera de manera efímera, durante el movimiento cardenista del 88. La propia autora reconoce la importancia de ese período en su prólogo (llamado epílogo) a *La fugacidad como método de escritura*, recopilación de ensayos publicada justamente en el año del movimiento democrático y el posterior fraude electoral.

No obstante no quisiera que el párrafo anterior llevara a engaños. La generación que podríamos llamar del 68 no fue en el terreno literario de un

activismo político constante y articulado, sino que su ejercicio democratizador real se dio en otros niveles y terrenos (de ello nos ocuparemos más adelante) y específicamente la autora de la cual nos ocupamos tiene más que ver con una actitud personal ante la literatura que influye en el comportamiento individual, en la puesta en duda de valores establecidos, y –sobre todo– en la necesidad de recuperar el sentido de la vida, y para ello interrogar el mundo de la creación y el arte considerado como un depositario de los sedimentos de ese sentido, de las brazas en que la hoguera deseada se puede volver a encender. Por eso y sin proponerse en un concepto fijo de clasificación, más que generación del 68 la llamaré la generación de los hijos del limo, en alusión al importante ensayo de Octavio Paz publicado en 1975, autor que –a veces de manera activa, a veces de manera reactiva– influyó enormemente en todos ellos.

Esther Seligson, pues, pone a prueba su pluma con diferentes artículos, traducciones, propuestas de lectura y ensayos en las revistas de la época. *Cuadernos del Viento*, la *Revista Mexicana de Literatura*, *La Revista de Bellas Artes*, y suplementos como el del periódico *El Heraldo* (dirigido por Luis Spota). Entre sus temas aparecen escritores clásicos, autores desconocidos, en castellano o en otra lengua, filósofos, poetas, novelistas, libros recién aparecidos de compañeros de su generación o de generaciones mayores, disciplinas diversas con una voracidad admirable a la vez que con una pertinencia digna de elogio, sin perder profundidad pero también sin complicar innecesariamente las cosas. Varias recopilaciones de sus ensayos a lo largo de tres décadas darán fe de esta actividad: *La fugacidad como método de escritura*, *El teatro: festín efímero*, *Escritura o el enigma de la otredad* y la más completa hasta ahora: *A campo traviesa*.

La constante reordenación de sus textos, la entrada y salida de algunos de ellos y la constante adición de nuevos textos señalan la condición de *work in progress* que tienen estos ensayos. Es necesario, sin embargo, señalar ciertos elementos que los articulan. Por un lado el teatro, preocupación esencial de la autora, y campo en el que se desarrolló durante mucho tiempo como profesora en el Centro Universitario de Teatro y cuya actividad nacional reseñó constantemente en varias épocas en el semanario *Proceso* (textos que no han sido recopilados en libro). El estudio y la traducción de ciertos autores como Musil, Rilke, Cioran –de quien se volvió la primera divulgadora en castellano–, Jabés y Levinas entre otros.

También y de manera más interna la preocupación religiosa, la búsqueda de un Dios, otra forma de llamar a la búsqueda de sentido, a través de esas mismas preocupaciones en otros autores. Su origen judío orientó pero no limitó sus intereses, y su conocimiento de otras religiones le hizo ver con claridad el nexo ritual entre la teatralidad que tanto le interesaba y la ceremonia. A su vez esto

la llevó al sentido ceremonial que para ella implicaba la escritura –la suya, pero también la ajena– y a la interrogación sobre el otro como polo de esa ceremonia. Por eso el título de la más reciente de sus recopilaciones ensayísticas define bien su trayecto: recorrer el campo de la página, del escenario, de la creación, sin los lastres de la academia ni las obligaciones de la militancia, "a través", pero también traviesa, con un sentido lúdico e irreverente poco común en nuestra literatura.

La autora, sin embargo, tuvo siempre presente, diría que obsesivamente presente, esa parte de la literatura que, a veces con error, se considera de mayor importancia: la narrativa. Desde el principio escribió cuentos, relatos y novelas con una intención clara, si bien no obvia, la de conjugar el hecho personal de una manera mítica, en donde lo personal adquiriera una importancia que rebasara lo anecdótico. Supo, gracias a la generación de escritores precedente, a la que leyó con interés y cuidado, la importancia de la psicología, de los caracteres, de la trama, y buscó entre sus compañeros de aventura darles una personalidad propia a sus personajes, una intensidad a sus anécdotas, a veces reducidas al mínimo, a veces ancladas en reconocibles referencias mitológicas.

No se sintió obligada a los grandes desarrollos estilísticos de autores de su misma edad, como Fernando del Paso o José Agustín, que de maneras diferentes, en *José Trigo* y en *Se está haciendo tarde*, aventuraron una jugada de dados narrativa a lo Mallarmé. Ella lo haría dos décadas más tarde con *La morada en el tiempo*, densa novela llena de referencias, que se articula como parteaguas de su obra, al liberarla de esa necesidad de la apuesta total. En su momento, a principios de los años setenta, cuando la crítica recibe con entusiasmo sus primeras novelas y libros de cuentos, su búsqueda se emparenta más con una literatura sin mayúsculas, en autores como Juan Tovar, Hugo Hiriart y Federico Campbell, autores que, como ella, tienen al teatro (y al cine) como una preocupación esencial.

El camino desde sus primeros libros –*Tras la ventana un árbol*, *Luz de dos*– a los más recientes tendrá primero un desarrollo de la ligereza y transparencia de los ya mencionados, una progresiva densificación que lleva a *La morada en el tiempo*, una posterior ascensión –utilizo el término expresamente– hacia una luminosidad de tiempo condensado, pasando por los relatos de inspiración trágico-mitológica, en libros, como *Sed de mar* e *Indicios y Quimeras*, articulados en nuevas recopilaciones de cuentos como *Hebras* y antologías personales como *Toda la luz* y *Jardín de infancia*. Como en el caso de sus libros de ensayos, los libros de prosa narrativa han sufrido una constante mezcla bajo un sistema de atracciones variable según la época y la perspectiva de la autora.

Sin embargo, y me interesa señalarlo, su narrativa ha tenido, a diferencia de su ensayística, una mirada de conjunto en cada libro. En la novela es evidente,

pero también lo es en libros como *Sed de mar*, o en otros, cuya apariencia es distinta, donde se conjuntan textos de diversa extensión y estilo, pero que encuentran su unidad en el libro. Pienso, por ejemplo, en *Hebras*, que desde el mismo título propone una falta de unidad, un estar abierto –hebras como el filo del tejido, ya gastado o aún sin terminar: hilos sueltos. Si los ensayos tienen algo de cuentas que se suman –se hilan– para formar un collar, la narrativa tiene en cambio el sentido de una ofrenda, construida como conjunto. No quiero decir que la autora escriba con un plan premeditado de trabajo, aunque así pueda ser, sino que el libro está pensado como tal. Por eso es sintomático de su mirada que una novela como *La morada en el tiempo* tenga ya tres ediciones, mientras que sus primeros títulos –*Tras la ventana un árbol* y *Otros son los sueños*– no han sido reeditados como tales, sino sólo reordenados en otros contextos. A ella le interesa mucho el libro y reconoce en el objeto una permanencia a la vez que no lo admite como momento ya inmovilizado sino siempre en marcha.

Esa marcha es la que la impulsa en un determinado momento a dar su escritura pero tomar su voz a figuras míticas. En 1987 publica por vez primera *Sed de mar*, uno de los mejores libros de la segunda mitad del siglo XX mexicano, texto breve de exigente brevedad e insólita intensidad en el que, con gran valentía, se asume esa voz venida de las profundidades del abismo del tiempo vivido, se transforma lo personal en absoluto. Reescribir unas páginas de la tragedia es una tentación que suele caer en el ridículo, y sin embargo la autora lo libra con la seguridad de que en esa Penélope hablan todas las mujeres, incluso ella misma, pero sobre todo habla Penélope.

No es que no hubiera ella misma ensayado esa transmutación de voces en otros textos, había escrito prosas que bordeaban en su concentración el poema, porque esa unidad previa de la voz-personaje –Electra, Eurídice– le otorgaba libertad al despreocuparse de las características construidas de un personaje nuevo, como en sus novelas, daba por un hecho los antecedentes, y no tanto como referencia culta, conocimiento o información. (Podía el lector desconocer quien es Penélope y no importaba, porque su ser no podía ser ignorado). El no entender esto ha llevado a algunos comentaristas de la autora a señalar la necesidad de una educación previa para su lectura, y me parece un error. Sus referencias, sus citas, su contexto está allí, pero en cuanto el lector se conecta deja de importar. Distinto es si se quiere descifrar o analizar su literatura, pero ella entra de inmediato en sintonía con el lector y si bien no con todos, esto no depende de la formación cultural.

De la vivencia personal a su encarnación mítica hay el trabajo del tiempo, pero también lo instantáneo es tiempo. Sus libros de ensayos subrayan ese elemento desde sus títulos: *La fugacidad como método de escritura*, *El teatro festín efímero*,

Escritura o el enigma de la otredad. Tres palabras –fugacidad, efímero, enigma– en las que se ve, a veces de forma obvia, otras no tanto, esa condición de tránsito que subraya *A campo traviesa*. Así la decantación del sentido que el tiempo propone en el mito el escritor la propone en el relato, cuando Flaubert nos dice "Madame Bovary soy yo" lo que en realidad dice es "a todos nos escribe Homero" (o Shakespeare, si se quiere). Es decir: Homero es la vida, la personal de cada uno en la medida en que es no la de todos –ingenuidad del psicoanálisis– sino la de cada uno.

Es evidente que este movimiento de lo personal a lo mítico le viene a la autora de su interés en el teatro. El fenómeno escénico tiene una condición muy particular. Históricamente el siglo XX, sobre todo en su segunda mitad, asistió al eclipsamiento del autor del texto en aras del director de escena, pero en general los buenos directores supieron que en caso de que no existiera un texto previo, en el sentido clásico, el hecho escénico lo provocaba. Y esa puesta en escena es ya una escritura (véase el notable libro de Margit Frenk, *Entre la voz y el silencio. La lectura en tiempos de Cervantes*, que nos habla de la relación entre la lectura como la entendemos ahora y la "lectura escénica"), su condición efímera pero renovada en cada función le da una particular intensidad.

Esas funciones, la de escritor y la de director, fueron en una época la misma. Es la concepción actual del texto literario la que las dividió, y es evidente que el primero siente nostalgia del sentido ritual de la escenificación, y no entendemos de la misma manera la palabra obra cuando se refiere a un escritor que cuando se refiere al escenario. El teatro tiene elementos muy atractivos: es una obra de arte colectiva (como el cine o la ópera), su relación con el lector –más bien dicho: espectador– es colectiva, y por lo tanto guarda un contenido y provoca unas costumbres diferentes a las de ese lector en soledad, tan importante para nuestra época, y en realidad mucho más reciente de lo que nos imaginamos. Y, no hay que olvidar, también es lugar de un cruce nada frecuente entre lo pagano y lo religioso; entre la fiesta y el rito. Y si vamos a fondo, entre la magia y la medicina.

La vocación docente de Esther Seligson se decantó en ese sentido. Suele señalar que ha sido maestra y el libro ya citado *La fugacidad como método de escritura* está dedicado "A mis alumnos". También, como ya se señaló, se ocupó en la prensa de la actualidad del teatro mexicano reseñando estrenos, discutiendo temas y dando noticias, cuyo conjunto de notas forma un diario reflexivo con el que no cuentan otras artes en México. A los dramaturgos y directores de escena de su generación no les resultaba cómoda su crítica mientras que, muchas veces sin reconocerlo, su influencia se siente en actores, directores y autores más jóvenes. Tradujo textos y obras importantes –recuerdo ahora *Agatha* de Marguerite Duras–, presentó y reflexionó sobre Kantor, Grotowski y el absurdo,

sobre el teatro indígena y sobre las funciones de la máscara. Y sin embargo, al menos formalmente, nunca ha escrito teatro.

Es casi una obligación preguntarse por qué, quiero decir: por qué no. Ensayaré una respuesta que sé que roza peligrosamente el terreno de la subjetividad sin prueba. El interés por el teatro es fruto de una nostalgia por lo ritual y por su condición colectiva. Es difícil (aunque no imposible) imaginarse un teatro para un solo espectador o incluso para ninguno, pero roza el absurdo, el sinsentido. Esta nostalgia se ve subrayada por el origen judío de la autora: una comunidad nómada, o más bien una comunidad sin comunidad, que sólo encuentra su cohesión en el rito como nostalgia. Por eso ir al teatro, estar en el teatro y hacer teatro son formas de crear una comunidad. Por ejemplo, las filmaciones de puestas en escena o tienen un sentido puramente didáctico o se vuelven cine y dejan de ser teatro, no se las consume o frecuenta como tal. Pero esa nostalgia por el rito no le hace perder de vista que su concepción del arte implica una individualidad, una soledad incluso subrayada y en la que el libro o la revista no ponen en contacto de la misma manera que la puesta en escena. Y ella –su obra– pertenece a la primera.

Otra respuesta, un poco menos subjetiva, es que su literatura asimiló de cierta forma peculiar la vocación teatral en esos "monólogos" que pueden perfectamente ser puestos en escena. El nexo fundamental entre la narrativa y el teatro son no la anécdota sino los personajes, su caracteres, su funcionamiento dentro del texto. Y Esther Seligson lo que hace es esencializar esos personajes para que puedan adquirir su condición verbal y/o escénica. Ella ha dicho en distintas ocasiones que la poesía la intimida, más allá de que algunos de su textos en prosa están muy cerca, y en otros la ha practicado como tal –especialmente *Rescoldos* y *Alba marina*–, pero en esos poemas ha adquirido una condición histriónica, que emerge del tiempo, que viene más que de atrás de adentro, es decir, concibe el tiempo como un cuerpo, no como un espacio, no como un objeto, su densidad es carnal, visceral. Así el histrionismo tiene algo de exhibicionismo, y el tamiz del texto lo vuelve más sutil, porque lo transforma en melodía.

Ese venir de adentro del cuerpo del tiempo se debe justamente al teatro: hay civilizaciones, muchas, duraderas, sin novela, pero no sin teatro. Hasta en la más frívola de las obras teatrales hay la posibilidad de ver su fondo –su pozo– mítico. Por eso, por ejemplo, podemos imaginar sin problema alguno un hombre no creyente que asiste a misa y que encuentra en ella algo que los creyentes, en cuanto fieles, no pueden ver, la mira como teatro. De la misma manera se puede distinguir entre poema y oración, y hasta en el más vulgar credo se puede intuir la antigüedad del poema. Además, se podría agregar, aunque no me detendré en

sus implicaciones, que todo escenario es el terreno de la resurrección, es decir, del diálogo con los muertos.

Concebir la página como escenario sólo se puede hacer si el escritor oye su texto y creo que Esther Seligson lo hace, escucha la voz o las voces que le hablan en la página. Por eso su musicalidad y su riqueza léxica aumentaron con el tiempo, menos preocupada por el enunciado conceptual y más por la encarnación, por la "verbalización" (desde la perspectiva en que el verbo se hace carne), por eso, vale la pena leer en voz alta ciertos libros. Ese tipo de lectura –muchos de nosotros guardamos el reflejo de la vocalización en la garganta o incluso en los labios– la quiero ver aquí no sólo como la recuperación de un momento histórico sino como la manifestación física de que el texto nos habla en la lectura, se nos representa, se nos aparece, es –pues– una revelación.

Una revelación ante todo de la gestualidad: todos sabemos que no es lo mismo oír algo, por ejemplo una grabación, que oír a alguien leer, que lo que va de la letra (sobre todo impresa) al sonido vuelve de allí a la vista transformado en danza. Por eso el teatro es ante todo gestualidad, pero gestualidad bien entendida, no los tics melodramáticos que nos impone la televisión. De alguna manera la escritura es la memoria de ese gesto, su acendramiento. No hay, por lo tanto, nada más teatral en el buen sentido que la aparente afasia de Beckett o el absurdo de Ionesco. Y, desde la otra orilla del río, la reflexividad brechtiana.

Propongamos entonces para ciertos textos de Esther Seligson un concepto tomado más que del teatro de la música: una literatura de cámara. Si en ciertos libros –de manera particular *La morada en el tiempo*– la autora apuesta por una lectura sinfónica, hecha con todos los instrumentos, el tema y la ambición lo exigen, en otros textos apuesta por un recogimiento interior que, sin perder densidad existencial, los potencia líricamente. Más que un coro –suma de voces– es un ahondamiento en el canto personal, en la garganta, en el "canto hondo" a que aspira todo poema. Y es que sólo en ese recogimiento, sea para el susurro o para el grito, el otro nos escucha de verdad y no se pierde en el ruido. Por eso esta autora no teniendo un público numeroso sí cuenta con lectores fieles y constantes, que siguen sus libros como el que –también– hila su propio collar. En ese espacio –cámara– se escucha de forma mejor ese súbito quedarse sólo de un instrumento –personaje, voz– o el sutil diálogo que puede haber entre dos de ellos.

La manera en que se relacionan el hecho textual con el mito en el caso de esta autora es particularmente llamativa. No se trata de buscar una nueva interpretación de esas figuras en un terreno conceptual –aunque esta es literatura de ideas, desde luego– y tampoco a la manera del psicoanálisis, una forma de ejemplificar teorías. No, Esther Seligson es ante todo escritora, y si en ciertos períodos de su obra

recurre a referencias míticas (no sólo griegas, por cierto) se debe a que la transferencia de intensidad viene de la vida personal al mito y no al revés. Por lo tanto antes que construir su razón histórica construye la personal.

En ese camino el sentido de la interpretación se desarrolla de otra manera y se nutre de lo teatral. Interpreta no como Freud un sueño sino como un actor un personaje, es decir lo encarna –en buena medida el psicoanálisis hace lo contrario: desencarna–, lo pone en juego dentro de un acto único e irrepetible, el escribir sí, pero también el leer. Por eso hay algo de partitura en sus textos y cada vez que el lector –incluso un mismo lector– vuelve sobre un cuento, una novela o un ensayo, asiste a la génesis mitológica del sentido, en donde la persona es Persona, con mayúscula, pero también, si tomamos en cuenta el sentido de la máscara o del heterónimo pessoano: nadie, un Nadie con mayúscula.

Ese proceso tiene entonces un sentido literario evidente: encarnar es hacer con la arcilla de las palabras la carne del texto. Son las cosas –las plantas y sus olores, por ejemplo– las que van dando cuerpo a los hechos. Y lo hace con una densidad transparente, con veladuras que son matices, con la condición fantasmagórica e inasible del impresionismo, y con la rotundidad de la experiencia que se verbaliza. Por eso, por ejemplo, Penélope tiene en su tejer un destejer que es también una creación. Sin duda es el sentido que hay en un libro como *Las bodas de Cadmo y Armonía*, pero antes que ese referente, quisiera mencionar un libro muy poco conocido y bastante anterior, el *Odiseo* de Agustí Bartra. La referencia a lo griego es permanente en las literaturas occidentales, pero muchas veces en un puro tejer erudito sobre una idea de la cultura malversada es su retórica. En cambio Bartra y Seligson no hacen uso de ello como una retórica, ni siquiera como un alfabeto simbólico, sino como una manera de encarnar una experiencia distinta. Distinta en el sentido de única, y que gracias a su condensación en el texto se vuelve la misma en el sentido de compartida (y no tanto de universal). ¿No es ese precisamente el horizonte utópico de toda escenificación? Soy Macbeth o Antígona sólo en la medida en que allí –en ese escenario, en esa página– nace y sólo tiene pasado en la medida en que este es un futuro.

Hay que detenerse un momento en el uso de la primera persona. En cierta manera si se asume lo dicho anteriormente toda tercera persona es también primera, precisamente porque se dirige a alguien, como en una carta. Y los textos de esta autora tienen destinatario, tienen interlocutor. Y es la interlocución la que interesa. Eso no quiere decir que no sean, hay algunos que lo son de manera subrayada, testimonio de una soledad, dolorosa y en parte procurada. Pero, al menos para el lector, un diálogo con un vacío, una ausencia, un eco, es doblemente expresivo, al asumirse a la vez como ambos polos de la interlocución.

Para tener más claro esto basta comparar mucho de lo escrito por mujeres de la generación anterior –Elena Garro, Inés Arredondo, Enriqueta Ochoa, Guadalupe Dueñas, Amparo Dávila[1]–, en donde hay algo de cuentos de espanto, con la intensidad de lo que ella escribe. Esther nunca ha hecho, aunque nunca tampoco la ha tenido totalmente ausente, una perspectiva de género. Lo que escribe no es literatura femenina, es literatura a secas, como la de sus compañeros de generación[2], con los que mantiene un interesante contrapunteo. Ese espanto o miedo ha desparecido de los textos, el temor no es hacia el otro –el hombre– sino ante la divinidad o ante su ausencia. Cambia de nivel, deja de ser circunstancial para ser esencial.

Esta condición no militante importa mucho ya que refleja una postura no dogmática que se extiende a otros campos, en especial el religioso. Como se ha dicho antes para la autora la presencia de lo divino es un polo fundamental de su vocación literaria pero, como suele suceder con los escritores que en el siglo XX se han sentido motivados por la experiencia religiosa, no es exactamente una presencia sino o bien una nostalgia o bien una constatación del vacío. Los dioses no han muerto, nos han abandonado. Y saberlo es asomarse al abismo. No mirarlo es una cobardía y una traición a lo más originario de la vocación de escritor.

EL TIEMPO DE LA VOZ

La experiencia en Esther Seligson está siempre rodeada, teñida, contaminada si se quiere por las ideas, pero nunca se confunde. Hay, sí, la experiencia de la idea, o la experiencia teórica, pero cuando la narración –el texto– se desarrolla adquiere ante todo un tono personal. En libros como *Simiente* o *alba marina*, de una manera muy notoria las voces que se oyen vienen del tiempo, lo atraviesan como una viga que sostiene el tejado bajo el cual se vive, la experiencia del tiempo es la trabe maestra, aquella que es a la vez la fortaleza física de la morada y el alma etérea, casi intangible, en la cual se confía para la construcción de un discurso, de una morada, de una experiencia. Porque la relación de lo personal de la vida con lo personal de la literatura es una de las grandes preguntas que se tiene que hacer sobre cualquier escritor moderno. Antiguamente –por lo menos antes del romanticismo– esta pregunta no tenía sentido porque su respuesta era obvia. Claro que Cervantes estaba como persona en su obra pero también era claro que no era *El Quijote*. En cambio también es evidente que Flaubert tiene

---

[1] Sobre varias de ellas Esther Seligson ha escrito notables ensayos. En *A campo traviesa* "Lo doble, lo múltiple, lo ambiguo en la obra de Inés Arredondo" y "*In illo tempore*. Aproximación a la obra de Elena Garro".

[2] En especial con Hugo Hiriart, Federico Campbell, Juan Tovar, Jesús Gardea y Héctor Manjarrez.

razón cuando dice "Madame Bovary soy yo", pero –ojo– no dice "yo soy madame Bovary", es decir, el sentido de la pertenencia afectiva que propone va del texto a la vida y no a la inversa.

Así la obra de Esther está habitada por una pluralidad de voces que no obligan a la asimilación de la persona en ellas sino a su transformación polifónica a través del texto. Piensen lo que significa esto: una autora dice yo soy Penélope, Electra, Hécuba, Fedra, Helena, y también, por qué no, Menelao, Aquiles, Odiseo... Es el tiempo en que el escritor puede apostar por esa polifonía. Y soy la mujer que cruza la calle o el hombre abismado frente al muro, las niñas que juegan en el parque o el profeta airado por el desaire de los que lo oyen sin creerle. Sobre todo esa escritura puede señalar la jugada más arriesgada de la literatura a partir del romanticismo, la tautología de decir "yo soy yo" y que ese segundo yo, gracias a la literatura, no sea el mismo del origen de la breve frase sino el abismo de su inalcanzable otredad. Porque ese es el yo del mito, el que aspira a fundar el sentido de la escritura en un más allá de su función práctica, en una metacomunicación.

En muchos de sus libros –por ejemplo *Toda la luz* y *Jardín de infancia*– se combinan en diferente orden textos ya publicados en otros libros, es una tentación y una facilidad llamar al resultado de ese proceso una antología personal, pero creo que hay algo más, un impulso lúdico que cifra bien el término barajar. El interés de la autora por el tarot (y por otras artes o ciencias predictivas) es patente en muchos relatos y en su actividad profesional –en sus clases utiliza el tarot como método propedéutico– y yo diría que en esa suerte de antologías personales baraja las cartas, nos las echa a nosotros sus lectores, se las echa a ella misma, no tanto para adivinar lo que va a suceder sino para hacerlo –adivinar– lo que ya ha sucedido, que es tan insondable como el futuro. Ese orden o desorden dialéctico de la razón occidental se transforma entonces en una cualidad de la creación no regida por ley alguna que no sea la de esos sensibles arcanos a los que "desobedecemos obedeciendo" (parafraseando una frase del subcomandante Marcos que tanto sentido político tuvo).

Es como si cada libro se reinventara en cada lectura, para cada lector. No sólo la tragedia griega, no sólo la lucha entre los dioses o la lucha entre los hombres sino el acto más nimio, cuyo sentido se revela al ser escritor, al adquirir su estatuto mitológico. Piensen en Beckett, sobre el que ella ha escrito varios textos, ¿en qué nivel cuando llamamos literatura a las tragedias de Sófocles es también lo mismo que hacemos cuando calificamos así a *Esperando a Godot*? No se trata evidentemente ni de una perspectiva histórica ni de una discusión de géneros: para lo primero el transcurso como cualidad de lo temporal ha quedado abolido, para lo segundo la forma es un asunto nimio, el famoso diálogo con los muertos

de Quevedo se da porque están vivos en el sentido, o –como en los griegos– vivos en el mito. La espera de Penélope no ocurrió hace tiempo en un período fechado entre... está ocurriendo ahora, en este momento, en este destejer y tejer del velo. Si tejer es un arte, destejerlo también, ella lo comprendió pronto.

Por eso este tipo de literatura al hacerse pública –a través de una lectura en voz alta pero sobre todo a través de la publicación en una revista, en un libro– no deja de ser privada, o mejor dicho: personal. Muchas veces se ha dicho que la publicación de un texto es para ciertos escritores una liberación, una liberación propia –se vuelve a estar libre– y una liberación del texto, se le deja en manos de los lectores. Pero en ambos casos la verdad es que no ocurre de forma absoluta, por eso se dice que un escritor escribe muchas veces un mismo texto, y por eso también a uno se le cruzan en el camino los mismos textos una y otra vez.

La relación entre lo mismo y lo distinto sugiere una manera de acercarse a la lectura de libros como *Isomorfismos* o *Hebras*. Más allá de que hay un estilo y un tono identificable desde la forma, los textos no suelen repetirse y la relectura es una nueva lectura, de la misma manera que en ese echar las cartas mencionado antes si una tirada fortuita del azar mallarmeano permitiera que las cartas salieran en el mismo orden dos veces, lo que ocurriría es que la mismidad de las cartas quedaría anulada y nunca la baraja podría ser idéntica a sí misma, como en los juegos en que se apuesta mucho en cada mano se destruye el naipe.

Una de las búsquedas de la escritura de esta autora es la de la iluminación, hay una vocación por la luz que responde a varios sentidos: el de la clarificación racional en sus ensayos, el de la revelación del arte paralela a lo religioso (ya se mencionó el sentido religioso de la ausencia de Dios) y el de la metáfora amorosa, íntimamente ligada a la anterior, el cuerpo como fuente de calor y luz. La iluminación como intensidad de la experiencia. Que haya conseguido desprenderla de lastres referenciales inmediatos –por ejemplo el contenido político– no deja de ser admirable. Pero incluso lo que es referencia no inmediata nunca se presenta como contenido sino como carne, no admite por lo tanto traducciones conceptuales (y en cierta manera vuelve vano lo que aquí se intenta).

Lo personal en el texto es una necesidad, el personaje vive en y por sí mismo, y el talento del escritor está en dejar que se muestre, que habite la anécdota o que determine su acontecer, más allá de que pueda haber nacido con una intención precisa. Esto es lo que hace la diferencia entre el fabulista y el narrador. Este último está desgajado entre el sentido que no es expresable sino sólo encarnable –el del mito– y el de una necesidad expresiva concreta –la del arte– cuyo nexo es difícil de determinar. A diferencia de otras escritoras –como ya se dijo antes– no busca justificación para su escritura ni en una reivindicación de género ni en una sensibilidad propia (qué palabra tan peligrosa) de mujer, que le parecen

simplificaciones de algo mucho más profundo y en cierta manera compartido por el hombre, por todos los hombres, el vértigo ante el misterio de lo otro. En sus libros se puede ver claramente una diferenciación entre la otredad del ser otro, ya sea racialmente (el indígena, por ejemplo), ya sea económicamente, ya sea culturalmente, o ya sea una mezcla de estas otras condicionantes , pero esta otredad (que aquí escribo con minúscula) se da ante todo en el diálogo de las presencias. En cambio esa Otredad (ahora está con mayúscula) que viene de la muerte adquiere un tono distinto, pero que no está fuera de este mundo como pretende todo elemento de posteridad y así facilita su aceptación. Esto se traduce en una literatura de grandes picos vitales, animada por un diálogo permanente con nuestros sentimientos y sensaciones, ya sea la fugacidad o la duración del amor, de la amistad, del cariño, o incluso de la animadversión, el rechazo o el odio.

No es fácil precisar las diferencias. En la literatura de las escritoras de la generación anterior había ese terror –incluso un cuento canónico es "La culpa es de los Tlaxcaltecas" de Elena Garro– y el miedo aquí se conserva, pero ya no como un rechazo sino como un asombro, el abismo ya no está construido por lo desconocido sino por lo conocido. Por lo familiar en el sentido de cotidiano.

En ese diálogo establecido entre lo personal y lo mitológico, con un puente diverso, ya sea metafórico, ya sea anecdótico o reflexivo, lo personal segundo (en sentido matemático) adquiere otra connotación. No se refiere a un individuo concreto, localizable e identificable, ya que lo vivido no se remite al pasado sino al presente, es una actualidad viva, por lo tanto en permanente cambio, en tránsito, pero no como un hecho precisamente transitorio, sino como una suma o red de hechos definitivos, en donde lo que transita es el sentido. Se insiste tanto en esto por la necesidad de diferenciar el uso de lo personal en esta obra de lo personal como una causalidad anecdótica y/o puramente catártica a la manera freudiana. A nuestra autora le interesa poco la historia con mayúscula, la novela o el relato histórico le quedan muy lejos ya que los considera un simulacro del mito, su sombra.

En cambio busca en el hecho nimio la raíz de ese sentido metahistórico que llamamos mito: lo más difícil de transmitir es precisamente la importancia de esa nimiedad, ya que su condición personal es no tanto íntima sino puramente sensorial. Por eso sus libros tienen que recurrir a esas voces venidas del pozo del tiempo, no de un futuro y un pasado, sino de sus profundidades no lineales. No es extraño que haya sido constante lectora de Katherine Mansfield. Sin embargo, al menos hasta ahora, ese sentido personal se distancia también de lo que sería la escritura (o su publicación, mejor dicho) de un diario, pues el texto requiere para ella no sólo el tejer sino el destejer, sustento de la creación. No tanto

un acto sin pudor sino un hecho inacabado. La coda a la labor de Penélope sería la herida de la Bella Durmiente con el huso, un instrumento de costura precisamente que la condena a un sueño que es en realidad una vigilia de los otros.

Todo personaje está pues a la espera de su destino, pero se trata de un destino no escrito sino borrado –desescrito, destejido– anulado en cuanto destino por el acontecer para así mejor cumplirse. Cumplimiento que subraya la condición falible de los hados o de los dioses. El cuerpo del personaje está tejido –tramado– por el fraseo, es una piel de palabras con hipersensibilidad. En muchos de sus textos, sobre todo los breves, se puede ver la búsqueda de ese umbral entre el mundo y la herida que es la piel, y lo hace cada vez más delgado, impalpable, sutil, pero más presente, como un velo fantasmal. Y por este camino regresaríamos a la ya señalada reescritura del terror ante el mundo de los otros que a veces, pero sólo a veces y no siempre, es el mundo masculino.

Este trabajo sobre la frase es como un pulir que transparenta, que convierte al cristal –lo pétreo– en cristalino, que no es una cualidad de lo mineral sino de lo biológico: lo único de verdad transparente es el cuerpo. Por eso el camino que va de libros como *Isomorfismos* a *Rescoldos* es el de la conquista de la libertad más allá de la forma cifrada, sea la de la química que condiciona al mineral, sea la del mandala que condiciona a los hombres. Un libro como *Rescoldos* está instalado ya en una absoluta libertad respecto a cualquier forma preestablecida y por eso puede, si quiere, como quiere con frecuencia, proponer o aparentar una forma: la del tiempo. Ella escribe un tipo de texto que aspira a ser ruina en presente, es decir, ruina viva, que es lo que evita que se vuelva ajena, espacio para turistas, adorno de un occidente nostálgico de otras épocas.

Esta palabra, ruina, se debe entender por lo tanto referida al cuerpo y hacer extensiva al lugar, que es también cuerpo. Porque se trata de un asunto biológico: ese presente transitivo que se mencionó antes es precisamente el de lo vivo, en cambio permanente, ruina al nacer que adquiere su carácter al moldearse en el tiempo. El gusto que la escritora siente en mencionar hechos que se perciben sobre todo por los sentidos –rugosidades de un objeto, aromas de flores que también son colores y texturas, sabores– y que son una forma de nombrar al personaje al vestirlo (pienso, por ejemplo, ahora en *El lenguaje de las flores*, la novela de Severino Salazar, narrador zacatecano ya fallecido).

No se trata de un barroquismo a la manera de la generación del *boom* latinoamericano, que tiene más que ver con el diccionario que con el cuerpo, ya que al asumir esa corporalidad en el texto este busca, como el cuerpo, una presentación limpia, no aséptica, pero sí desnuda, la asunción del defecto físico como una no tanto cualidad pero sí condición del alma. Por eso en general sus voces hablan hacia alguien, tienen destinatario, pero resuenan como una profecía

que se dirige a un "todos" más abstracto. ¿Quién es Ulises? La respuesta sería aquel que escucha a Penélope. Es su escucha –su atención– la que le da identidad. Tremendo poder entonces el de la voz que otorga realidad, que nos otorga una corporalidad. En muchos de sus textos –incluso en *La morada en el tiempo*– está presente el silencio como destino del texto, esa ¿vocación? de lo moderno que aún no alcanzamos a comprender, pero nunca cede a su tentación, lo que hace es susurrar, buscar el umbral entre lo voz que habla y la voz muda, otra vez una piel que haga la diferencia.

Ante la sexualidad explícita tan celebrada en generaciones subsecuentes la literatura de Esther Seligson busca lo contrario: lo implícito como seducción, como elemento no impuesto por la corporalidad sino aceptado por ella, convocado ceremonialmente. Recuérdese que su relación con el teatro le da un entendimiento de lo ceremonial de otra índole. El escenario –lecho o proscenio– es un crisol, el encuentro entre los amantes, como los precipitados químicos, no es una cuestión de necesidad sino de densidad, de aceptación. Una puesta en juego de lo que de por sí está perdido y sólo se puede recuperar en su pérdida, en su entrega desinteresada. Ojo: desinteresada pero no gratuita, el riesgo es grande y su costo también.

La llamada no es reclamo, salvo si se le entiende en su acepción más sutil –reclamo para sí– sino convocatoria, y por lo tanto no hay queja, el lamento es otra cosa, forma parte de la celebración, es ofrenda. Lo personal entonces es una condición de toda ceremonia, la participación no es delegable: no hay representante para el amor. Por eso Penélope y Electra son correlatos de un amor intenso, intensificado, insoportable, absoluto, irrenunciable. Esta sarta de adjetivos busca describir un hecho concreto del texto, pero nada fácil de hacer, ya que es justamente su transparencia lo que le da opacidad. No hay que confundir, sin embargo, lo que esta literatura representa como alternativa o diferencia ante otras escrituras mucho más convencionales, con una dificultad deliberadamente buscada y no inherente al texto mismo. No se trata de una literatura abstrusa –salvo tal vez *La morada en el tiempo*– sino de la dificultad de mirar la luz, su evidencia luminosa.

BIBLIOGRAFÍA

–*Tras la ventana un árbol* (1969).
–*Otros son los sueños* (1973).
–*Tránsito del cuerpo* (1977).
–*Luz de dos* (1978).
–*De sueños, presagios y otras voces*.
–*Diálogos con el cuerpo* (1981).
–*La morada en el tiempo* (1ª 1981, 2ª 1992, 3ª 2004).
–*Sed de mar* (1987).
–*La fugacidad como método de escritura* (1988).
–*El teatro, festín efímero* (1989).
–*Indicios y quimeras* (1989).
–*Isomorfismos* (1ª 1991, 2ª 2001).
–*Tríptico* (1993).
–*Hebras* (1996).
–*Rescoldos* (2000).
–*Toda la luz* (2001).
–*Escritura y el enigma de la otredad* (2000).
–*Jardín de infancia* (2002).
–*Apuntes sobre Cioran* (2003).
–*Simiente* (2004).
–*Alba marina* (2005).
–*A campo traviesa* (2005).

EURÍDICE

La respuesta no tiene memoria.
Sólo la pregunta recuerda.
Edmond Jabés

Ahí estás en el muelle con tu maleta en la mano. Acabas de dejar el hotel. La separación. Una más. Es la imagen. Tú, de pie, acodada al barandal de piedra contemplando el río grisáceo, turbio como el fluir opaco de tus pensamientos. El cuándo no importa. La ciudad, sí. Ciudad-resumen. Ahí donde el caos se ordena orden de vacíos, de alejamientos. Pero también de presencias, de calles paseadas en el abrazo compartido, transitadas y vueltas a descubrir, inéditas siempre en los ojos del acompañante y en la propia pupila. Una ciudad eje. Un mundo isla. El centro del mundo aguas abajo rumbo al mar. Aunque para llegar a alcanzarlo se haya de bogar por lugares donde no está, donde apenas un sopor salado se adhiere al paisaje, llora en los sauces. Y el amor, a la inversa, tierra adentro, en el tren. Los instantes se repiten y tu memoria tropieza. De entre los fragmentos no rescatas nada. Balbuceas, sin articular nombre alguno. Callejuelas y puentes. Las aguas a tus pies y tú jalando un sueño, ensoñando un absoluto leído en libros, total, desmesurado, como el mar, palpable en su quemadura de sal sobre los labios. ¿Qué esperas? Deja la maleta, abandónala ahí, en el puente. Ni siquiera te molestes en arrojarla por la borda. Simplemente déjala, abandónala. Y sepárate de ese embeleso de aguas y reflejos. Hubo otros ríos, lo sé. Más anchos, más claros. Otras orillas. Distintas soledades. Pero siempre el mismo equipaje, idéntica nostalgia, viscosa, ríspida. Desengáñate. Nadie te limpiará las calles, ni los ojos, para que puedas caminarlas, libre, por los asfaltos mojados de lluvia. En los charcos de luz seguirás deambulando, nocturna, quebrada, con la zozobra entre los dedos vacíos, o con la dulce presión de la otra mano en la mano. ¿Cuál? ¿Quién? Lo sabes. La reconoces. Igual como no olvidas la presencia augusta: tu equipaje, tu único y fiel amante. Inútil que quieras reacomodar los tiempos. Todos se equivalen en su intensidad, en su plenitud vivida. Poco importan los detalles, su moroso dibujo de filigrana y arabescos. El tiempo mismo se encargará de emparejar relieves y realces, de añublar brillos y lucientes. Reconcíliate. No lo ignoras: las cosas vienen de más lejos, de más atrás. Muchos fueron los crepúsculos. El alba no es una solamente. Su toqueteo de verano tempranero sobre los tejados, su rozar de puntillas las plazuelas ya despiertas. Los pregones. Los insomnios de amor callejoneando. La rosa que

amanece sobre la mesita de noche a su eternidad de un día. No hay adiós. Silencio sí, sin duda. Pero el silencio, escribió el poeta, es mucho más que el lugar donde terminan los sonidos. Es el origen. La promesa. Escúchalo y calla. Serena el ir y venir de tus recuerdos, andanzas de loco. Con tu gorro puntiagudo, la capa raída y el zurrón a cuestas. Abandónalo. No faltará quien te dé cobijo y pan, quien te acerque un cuenco para saciar la sed. Trotacaminos. La locura es lo contrario de la prudencia. A medio vestir, armado con una clava, caminando entre pedruscos y mordiendo un trozo de queso añejo: así es la figura que en rosetones y dinteles, en consejas y farsas, representa al Loco, a aquel que ha perdido el recato. Las evidencias son falsas, equívocas. Nada nos garantiza que al tender las manos no encontraremos cristales, espejos o velos de por medio. ¿Puede uno protegerse de la vida cuando todo lo proclama? Miedo al dolor, al sostenido dolor de vivir. ¿Y el puro gozo de lo posible, de solamente lo posible? Depositala ahí, en cualquier rincón del largo muelle, a un lado de los cajones de basura, desbordantes siempre, nunca con la suficiente capacidad para contener tanto objeto y desperdicio. Tu maleta será uno más. No tenses los músculos del cuello, no pongas rígida la espalda. No eres un mendigo para aferrarte de esa manera. Y aunque lo fueras. La Isla Maravillosa, se dice que dicen los que supieron de estos hechos, sólo se posa bajo aquellos que nada tienen o esperan. No es necesario desear su venida: llega. Y es su fragancia verde jengibre quien la delata. Cruzas un puente y otro puente. De un lado el cementerio, del otro la ciudad. Pero el vuelo de las campanas envuelve a las dos orillas por igual. Es necesario que pierdas tu propio umbral. Para que encuentres los linderos de la ciudad. Para que ella se abra a ti es menester olvidar el plano que consultas, poner de lado los mapas y dejarse llevar, ondular con las costanillas, resbalar por las aceras, adentrarse en el aroma de algún guiso, rebotar tras las pelotas de los niños y perseguir la carrera de los gatos. *"Sena abajo, en la punta de la isla de la Cité, hay un islote conocido antiguamente por 'Isla de las Cabras'. Se llamó después 'Isla de los Judíos', a raíz de las ejecuciones de judíos parisienses ahí efectuadas. Unido a otro islote vecino, y a la Cité misma, para construir el Puente Nuevo, forma hoy el jardín del 'Vert-Galant'".* ¿Para qué tirar monedas al agua? Regresarás. Ahí quedaron enredados tus pasos. Ahí, nació el hijo, una tarde dorada de primavera, el día en que fueron creados los peces y los pájaros, un jueves, "por eso será misericordioso", dijo el Rabí, mientras que tú morirás el sábado, pues por ti hubo de profanarse el día santo. Santos los lugares que hollaron tus plantas en compañía del Amado, santas por tanto todas las ciudades. Y sus parques. ¿Para qué entonces los augurios? Las postales. Las cartas. Despréndete. Deja tu país, tu lugar de origen, tu casa paterna. Los suburbios donde creyeron arraigar tus antepasados, ghetos, aljamas. La ciudad preferida,

la que tiene su río afuera, la Villa del Oso y del Madroño, la de los cielos puros y azulidad incomparable. Tal vez ahí te fuese más sencillo y, en el trayecto del tren, en cualquier estación, dejar el equipaje, así, al azar, y descender ligera por la meseta hacia los montes, y en el Tajo templar el alma como lo hicieran con su espada antaño los guerreros. Peregrino, cayado en mano y concha en el sombrero, ¿no recuerdas cuántas sendas has transitado ya? ¿Por qué hoy te detienes así, tan absorta en el reflejo de esas aguas eternamente pasajeras? La ciudad de tu nacencia fue lugar de canales y sangres. Y también ahí hubiste de abandonar los fardeles, y tu nombre, para empuñar otro rostro. El rostro del hereje, las carnes chamuscadas. ¡Ay de las ciudades que ardieron en la cruz! *"Amonestada que diga la verdad, se la mandó dar y dio segunda vuelta de cordel. Y dio de gritos que la dejen, que la matan... no pudo resistir más tiempo, y allí, en medio del tormento, comenzó una larga declaración, denunciando a todas las personas de su familia y a un gran número de personas, hombres y mujeres, observantes de la Ley de Moisés".* La sangre de los puros, los Perfectos: "quien os desposea bien hará; quien os hiera de muerte, bendito será". Montségur. Tampoco ahí detengas tu mirada, trovador en tierra yerma, álzala hacia la estrella más brillante del boyero celeste y úncela a tus ojos. No hay otra guía. ¡Qué largos y tortuosos los caminos! ¡Qué lenta la marcha! Por eso déjalo, abandónalo en algún agujero, tu equipaje, incansable buscador de absolutos. No es posible mirar a la luz de frente. Hiere. Su límite es tu propia sombra. No la ofusques. Permítele tachonar de primavera a las glicinas y, como ellas, sé fugaz. Si algo ha de retomar será igualmente perecedero. Incluso tu imagen acodada en el antepecho de la ventana del hotel, minutos antes de salir, minutos antes de que el Amado apresara con su cámara fotográfica eso que ambos miraban: los techos de la ciudad bajo el cielo plomizo de otoño. Pero él se fue, se fue la mañana y te fuiste tú. Aunque permanezcan las fotos. Hojas del otoño. Hojas de papel volando. Despréndete. Ahí se pierde el camino. Los peldaños se interrumpen. La escala de Jacob se trunca. La lluvia sueña, sobre los reflejos del pavimento, que moja a otras aceras, que se pierde en otras aguas, azul y verde, de algún lago, que se detiene entre los cabellos de los que se inclinan por sobre el barandal del puente para sorprender el chisguete que provocan las monedas al caer. Sueña con ella, tan lejos como quieras, la lluvia, y déjate flotar con el barquito que botaron tus hijos en el estanque. No hay más. Nada más allá de ese instante, del impulso de ese fuego que surge de las profundidades de la tierra e ilumina y embellece al mediodía. No develarás su secreto. Por mucho que aguces la mirada y el oído, el olfato inclusiva. La vida es incansable, indiferente. Entrégale tu maleta. Tus enigmas y jeroglíficos. La apretada urdimbre de tus dudas. El nombre de las calles que te surcan el rostro, las puertas de las ciudades

que te traspasan el cuerpo. Tus fuegos de artificio. Como las ráfagas de viento que peinan a las arenas del desierto, así déjate quitar el polvo y el musgo que te cubren; el cardenillo que tiñe tu memoria. Agua regia, que te bañe, que te desnude. Y no saques ningún vestido de tus alforjas: bótalas. Están apolilladas. ¿Acaso no se te advirtió que únicamente recogieras el tenor de tu apetito cotidiano? ¿Qué no almacenaras de ello para el día siguiente? De esa "cosa delgada a modo de escamas, delgada como la escarcha sobre la tierra". Pues el exceso se agusanaba, hediondo. El *man-hu*, el pan pan que tomaste de sobre las arenas a la caída del rocío y se derretía cuando calentaba el sol. Nada hay que guardar o rescatar. En vano fatigas tus brazos, maleta arriba, maleta abajo. Los andenes están atestados. El tren se tarda. No lo perderás. En esa cafetería anodina donde aguardas, cálida sin embargo, entre los ruidos del dominó sobre las mesas de lámina, los murmullos confusos de los parroquianos desvelados, el tilín de platos y botellas y la estridencia de una rocola destemplada, se diría que no tienes destino, que eres anónima, sin historia. Y, de hecho, así es. No traes contigo las llaves de ninguna casa, ni tarjetas de identidad. Pero no encuentras perdida. Es sólo que ignoras el rumbo. Estás en tránsito. En un cruce de vías. El tren se acerca. Es hora de abordarlo. Apaga el cigarrillo. Liquida el café y el pan que has consumido. Deposita la propina junto al cenicero. Suelta la maleta que tienes apretada entre las piernas bajo la mesa. No la tomes. Levántate. Despacio. El tren ha llegado...

Rueca
1941-1952

RUECA: UNA REVISTA LITERARIA FEMENINA

ELENA URRUTIA
CES-PIEM

> ...los hilos con que *Rueca* tejió sueños y amistades a lo largo de varios años.
> Carmen Toscano

No deja de ser significativo que en un momento de efervescencia cultural y literaria en México, en esa última década de la primera mitad del siglo XX, que vio surgir revistas literarias importantes como *Letras de México* (1937-1947) y *El Hijo Pródigo* (1943-1946), fundadas y editadas ambas por Octavio Barreda, *Taller* (1938-1940) y *Tierra Nueva* (1940-1942), editada esta última por estudiantes de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM y cuyos integrantes fueron, entre otros, Alí Chumacero, José Luis Martínez, Leopoldo Zea y Jorge Durán, no deja de tener significación, digo, que en 1941 y hasta 1952 apareciera la Revista *Rueca*, cuya singularidad radicaba nada menos que en el hecho de haber sido ideada y dirigida por mujeres –estudiantes también de la propia Facultad– que a lo largo de once años, salvo dos períodos de interrupción de dos y tres años respectivamente, lograron sacar 20 números con una periodicidad trimestral.

En un país en el que las estaciones que integran el año no marcan importantes diferencias climáticas, las autoras quisieron sin duda remarcar el momento en que aparecía la revista y, sobre todo, el paso del tiempo, con una viñeta alusiva a esas estaciones, bajo la autoría, las más de las veces, de Julio Prieto pero, también hacia los últimos números, de Raúl Anguiano, Nicolás Moreno y Leopoldo Méndez. Al final otra viñeta cerraba la revista: una rueca que enfatizaba el título que, según relataron las editoras, les fue sugerido por Alfonso Reyes cuando le hablaron del proyecto[1]. La imagen del instrumento de trabajo

---

[1] LUZ DEL CARMEN FENTANES RODRÍGUEZ, *Índices de Rueca*, tesis, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1982, p. 26. La mayor parte de los comentarios de las editoras proceden de las entrevistas que Luz del Carmen Fentanes Rodríguez les hizo para escribir su tesis, y del Texto de la Conferencia de Carmen

característicamente femenino –"ese nombre de aura tan femenina"– no deja de suscitar cierta ambigüedad que no excluye por supuesto el sarcasmo. Si la revista *Tierra Nueva*, según refiere María Ramona Rey[2], no escapó a algunas cuchufletas de mal gusto de Salvador Novo "éstas fueron más duras para *Rueca*". José Vasconcelos habría de comentar, al serle presentadas Carmen Toscano y María Ramona Rey como las responsables de la revista, "mejor harían en editar una revista verdaderamente femenina de modas y recetas de cocina". María del Carmen Millán[3], por su parte, refiere que en *Letras de México* apareció un comentario en el que se consideraba el trabajo de ellas como "un sarampión pasajero". Comoquiera que sea, el título sedujo a las fundadoras; para Carmen Toscano "La rueca resulta un bello instrumento de poesía y no el instrumento de esclavitud femenina que pudiera suponerse".

En cuanto al reconocimiento posterior a la revista, si bien *Rueca* fue publicada en edición facsimilar en tres volúmenes en 1984[4], dentro de una colección de revistas literarias mexicanas modernas dirigida por José Luis Martínez en el Fondo de Cultura Económica, del que era en esa época director, es común la omisión que se hace de *Rueca* en obras de crítica literaria cuando se refieren a las revistas literarias mexicanas. Tal es el caso del libro *Literatura mexicana* (1910-1960) del propio José Luis Martínez[5] quien, en el capítulo destinado a "Las revistas literarias", señala que "el curioso o el investigador deben recurrir a las publicaciones periódicas para encontrar el pulso vivo de las letras mexicanas". Entre todas las que el autor menciona se echa de menos el título de *Rueca*. Recientemente entrevisté a José Luis Martínez (1918) –amigo de varias de las editoras, compañero de clase de alguna de ellas y novio, incluso, de otra– para conocer su opinión sobre *Rueca*: "Era un grupo muy bonito –me dice– de la Facultad de Filosofía, un grupo bien conservador. La revista desde el principio tuvo muy buena calidad y fue muy apreciada por sus maestros Jiménez Rueda y Torri".

¿Un grupo editorial constituido solamente por mujeres? Revisando la nómina de autores en las revistas que se publicaron las primeras décadas del siglo XX, la única pluma femenina incluida entre sus colaboradores es la de María Enriqueta

---

Toscano en el Instituto Nacional de Bellas Artes. Departamento de Literatura, publicado en *Las revistas literarias de México*. Segunda Serie. Ediciones del INBA, México, 1964.

[2] FENTANES RODRÍGUEZ, *op. cit.*, p. 126.

[3] *Ibid.*, p. 140.

[4] *Rueca 1941-1952*. Tres volúmenes. Edición facsimilar. *Colección Revistas Literarias Mexicanas Modernas*, dirigida por José Luis Martínez, Fondo de Cultura Económica, México, 1984.

[5] JOSÉ LUIS MARTÍNEZ, *Literatura mexicana (1910-1960)*. Primera edición 1995, México, p. 209. Escrito en marzo de 1992.

(Camarillo de Pereyra)[6], de quien bien se podría decir que es la primera mujer de letras mexicanas de finales del siglo XIX y varias primeras décadas del XX. Es cierto que el siglo XIX vio proliferar revistas dirigidas al grupo femenino en las que de más en más colaboraban mujeres; publicaciones que no contenían otra cosa que aquello que sus directores consideraban que sus lectoras debían de leer. Y también es cierto que ninguna era una publicación literaria.

Hacia finales de aquel siglo y durante un año y medio (1887-1889) sale a la luz la revista *Violetas del Anáhuac* cuyo subtítulo fue "Periódico literario. Redactado por señoras", dirigida por una mujer notable y sobresaliente: Laureana Wright de Kleinhans[7], una personalidad femenina que en ese siglo XIX de mujeres relegadas tiene sensibilidad política y una vocación pública fuera de lo común. Desde las columnas del *Diario del Hogar* en el que publicaba, entre otros medios, Laureana se atrevió a censurar la política que el presidente Manuel González (1880-1884) aplicaba a los trabajadores; crítica que le valió estar a punto de ser expulsada del país[8].

Si bien *Violetas*... publicó una buena cantidad de poemas, cuentos y prosas líricas, no se puede decir que fuera una revista literaria ya que eran diversas las materias tratadas con un propósito principalmente de divulgación pero, eso sí, de ninguna manera fue un órgano frívolo o mundano. Las primeras décadas del siglo XX vieron surgir y desaparecer algunas revistas dirigidas a las mujeres: *La Mujer Mexicana* (1904-1908), *La Mujer Moderna* (1917-1919), publicada por Hermila Galindo, y *Mujer* (1926-1928), editada por María Ríos Cárdenas.

Años después de que saliera a la luz *Rueca* surge la revista *El Rehilete* (1961-1971)[9], una publicación también trimestral editada durante su primera época sólo por mujeres bajo la dirección de Beatriz Espejo y con la colaboración de

---

[6] Probablemente ahora lo que sólo se recuerde de María Enriqueta son sus cuatro volúmenes de textos para niños titulados *Rosas de la infancia*, lecturas obligadas durante más de treinta años en las escuelas de educación primaria de México. Junto con *El tesoro de la juventud* fueron probablemente las primeras lecturas literarias que tuvimos varias generaciones de niños y niñas.

[7] De padre norteamericano y madre mexicana, Laureana hablaba varios idiomas y recibió una educación excepcional de parte de profesores particulares, características que compartió con muchas de sus congéneres latinoamericanas del siglo XIX. En 1891 publicó el libro *La emancipación de la mujer, en 1892. Educación errónea de la mujer y medio práctico para corregirla*. Póstumamente se publicó, en 1910, una obra del género biográfico: *Mujeres notables mexicanas*, para celebrar las fiestas del Centenario de nuestra Independencia.

[8] NORA PASTERNAC, "El periodismo femenino en el siglo XIX: *Violetas del Anáhuac*", en *Las voces olvidadas. Antología crítica de narradoras mexicanas nacidas en el siglo XIX*, eds. Ana Rosa Domenella y Nora Pasternac, El Colegio de México, México, 1991, pp. 399-418.

[9] Cf. ARMANDO PEREIRA (coord.), CLAUDIA ALBARRÁN, JUAN ANTONIO ROSADO y ANGÉLICA TORNERO, *Diccionario de literatura mexicana. Siglo XX*, Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM, México, pp. 428-429.

Margarita Peña, Carmen Rosenzweig y otras. Se propuso ser una revista que conjuntara la literatura y las artes plásticas. Pero el hecho de que una y otra estuvieran integradas preferentemente por mujeres no quiere de ninguna manera decir que fueran revistas feministas, como sí lo fue la revista *fem*., no sólo hecha totalmente por mujeres sino que, además, asumida abiertamente desde su portada como una publicación feminista. La revista *fem*.[10] surge en 1976, al año siguiente de la celebración en la ciudad de México de la Conferencia Internacional de la Mujer impulsada por Naciones Unidas.

En entrevistas hechas a varias de sus editoras en diferentes momentos se repite la aseveración del no feminismo de *Rueca* y, sin embargo, no deja de haber una cierta satisfacción cuando María Ramona Rey[11] se refiere al reconocimiento hecho a la revista por alguna feminista:

> En un Symposium Latinoamericano de Sociología de la Mujer[12] que hace unos dos años tuvo lugar en México, oí decir a una de las editoras de la revista *fem*. que el grupo de *Rueca* había sido el pionero del periodismo femenino en México[13]. Esta afirmación, que no se me había ocurrido nunca, me dejó sorprendida, pues cuando hicimos *Rueca* no sabíamos que detrás vendría el movimiento feminista que presenciamos. La hicimos con mucha naturalidad: como la expresión de nuestro crecimiento espiritual, y no con propósito "feminista" deliberado. La reticencia masculina nos obligó, indirectamente, a formar un grupo exclusivamente femenino, pero no a volvernos "feministas". Lo que no quiere decir que yo, en lo particular, desprecie los logros o desconozca las razones del feminismo actual.

Queda claro, pues, uno de los motivos principales que hicieron que este grupo de mujeres se uniera para compartir la tarea de echar a andar una revista. Cuando se le pregunta a Carmen Toscano, alma de la publicación, la razón por la cual pensaron editarla únicamente mujeres, responde que quizá porque en esa época todo lo hacían los hombres. En otras palabras estas mujeres, agrupadas intelectualmente a la par que sus compañeros (esposos, novios, amigos, condiscípulos), que empezaban como ellos a escribir poesía, ensayo, prosa, teatro,

---

[10] Si bien en el primer número de la revista aparecen Alaíde Foppa y Margarita García Flores como sus directoras, con un consejo editorial integrado por Lourdes Arizpe, Elena Poniatowska, Elena Urrutia, Carmen Lugo, Marta Lamas, Margarita Peña y Beth Miler (estas dos últimas dejarían el consejo casi inmediatamente), muy pronto su dirección se volvió colectiva manteniéndose así a lo largo de los diez primeros años de existencia. Después de esto la dirección fue asumida por una sola. Hace apenas unos meses la revista dejó de aparecer.

[11] FENTANES RODRÍGUEZ, *op. cit.*, p. 127.

[12] Primer Simposio mexicano-centroamericano de investigación sobre la mujer celebrado los días 7, 8 y 9 de noviembre de 1976, meses después de la Conferencia Internacional de la Mujer promovida por Naciones Unidas.

[13] Se refería, no cabe duda, al período contemporáneo.

no eran consideradas para formar parte de los equipos editores, aunque sí fueran publicadas sus colaboraciones. María Ramona Rey[14] resulta más explícita en este punto:

> No sé si esté en lo cierto, pero me imagino que en su iniciativa (de Carmen Toscano) debe haber influido la reciente aparición de *Tierra Nueva*, con nombres femeninos en sus sumarios, pero no entre sus editores... De lo que estoy segura es de que si en *Tierra Nueva* se nos hubiera permitido participar activamente y considerarla también nuestra obra, *Rueca* no se habría editado. O, al menos, no por nosotras pues habríamos encontrado ya nuestro propio medio de afirmación y expresión. Nosotras, en aquel momento de la historia literaria de México, no tuvimos la suerte que, años después –quizá por la huella que había dejado *Rueca*– tuvieron otras jóvenes escritoras, de pertenecer a una generación literaria en la que la discriminación femenina había sido, no sólo amablemente atenuada, sino abolida. Quiero insistir en que dicha discriminación no fue una actitud especial de nuestros amigos terranovistas, sino el reflejo de la actitud general, del prejuicio de los escritores mismos hacia la literatura femenina[15].

"Aquello de que fuera una revista hecha por mujeres –señala Carmen Toscano[16]–, pareció probablemente un alarde de independencia dentro del patriarcado en que vivimos, pero más bien lo hicimos para darle una característica. Las mujeres han escrito desde siempre y los hombres las han leído, criticado y corregido, según el caso, por eso sonaron desde un principio las más destacadas voces masculinas a nuestro lado…". Y en otro lugar dice también Carmen Toscano[17]: "...era como mezclarse en una conversación nueva, del espíritu… como dejar a un lado la rueca y echarse a andar por el mundo y salirse al bosque y montar al lado de los caballeros e ir con ellos a la guerra..."

Es importante señalar que, a diferencia de sus antepasadas decimonónicas -y no nada más de aquel siglo; pienso en Antonieta Rivas Mercado, por ejemplo- con vocación literaria, la mayor parte motivadas por una exquisita educación, producto de su extracción de clase, nos encontramos ahora con una generación de mujeres universitarias. Como para no dejar dudas, al pie de la página en la revista que trae el listado de las editoras, se lee "de la facultad de Filosofía y

---

[14] FENTANES RODRÍGUEZ, *op. cit.*, p. 125.

[15] María Ramona Rey murió antes, mucho antes de que esa discriminación femenina sea abolida. En estos inicios del siglo XXI aún persiste a todos los niveles, pero ése es tema de otro lugar.

[16] *Rueca 1941-1942*, Vol. I, p. [9]. Texto de Carmen Toscano tomado de "*Rueca*" en *Las Revistas Literarias de México* (segunda serie), INBA, Departamento de Literatura, México, 1963, pp. 93-112, y usado como presentación de los tres volúmenes de la edición facsimilar.

[17] CARMEN TOSCANO, "Rueca", en *Las revistas literarias de México*. Segunda Serie. Ediciones del INBA, México, 1964, p. 98.

Letras de la Universidad Nacional (Autónoma de México)". Por cierto que los últimos números que se publicaron pierden esta adscripción explícita a la UNAM, y cambia la ubicación física de la oficina de la revista en dos ocasiones.

El primer número de *Rueca* aparece en el otoño de 1941 con un cuadro editorial integrado por Carmen Toscano, María Ramona Rey, Pina Juárez Frausto, Ernestina de Champourcín, Emma Sánchez Montealvo –que habría de salir por el segundo número– y Emma Saro. Movida por una idea de esta última[18] –"Hagamos una sociedad de literatura. Podemos publicar una revista"– Carmen Toscano, con la anuencia de Alfonso Reyes y la sugerencia de su también maestro Julio Torri, invitó a participar a las jóvenes –más jóvenes que ella y todavía estudiantes de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM– y a Ernestina de Champourcín, recién llegada con el exilio español. Se habrían de añadir muy pronto María del Carmen Millán y poco después Laura Elena Alemán. "Este fue el grupo que mantuvo la revista hasta el número 16. El grupo que verdaderamente le dio vida a *Rueca*". En el número 17 entraron Margarita Mendoza López y Margarita Paz Paredes para suplir a Pina Juárez Frausto y a Laura Elena Alemán "que se había casado"... "El principal motivo de dispersión fue el matrimonio. Solamente Emma Saro y yo, casada ya desde el primer momento, quizá por el entrenamiento que teníamos, pudimos resistir la doble tarea...". Finalmente, los números 18 y 19 salieron de manos de Martha Medrano, Helena Beristáin y Lucero Lozano. "El 20 salió, solo y desolado, de las manos de Martha, con un gran retraso. Aquí acabó la revista", señala también Carmen Toscano en un texto publicado en 1963[19].

Llama la atención el estigma de género que marca las trayectorias de vida y la participación en el proyecto de las jóvenes editoras. (Si bien es cierto que entre las editoras de *Rueca* hay una diferencia de edades hasta de dieciocho años si se considera el grupo inicial y, entre ambos grupos, de veinticinco)[20]. Cuando se pregunta a Carmen Toscano por qué se desintegra el primer grupo de *Rueca*, responde: "María Ramona Rey se casa y parte a Francia; quizá si ella no se hubiera ido, la hubiéramos continuado, pero ella era el elemento más activo de la revista. Pina y Laura Elena se casaron y ya no siguieron trabajando con nosotras…"[21] En la cita anterior brinca lo obvio, ¿qué proyecto intelectual masculino concluye porque sus integrantes hayan contraído matrimonio? Si el grupo de editoras logró expresarse sin la tutela masculina, no pudo escapar sin embargo a su condición de género que hacía las más de las veces que la mujer

---

[18] FENTANES RODRÍGUEZ, *op. cit.*, p. 24.
[19] *Rueca 1941-1952*, Vol. I, p.[8].
[20] FENTANES RODRÍGUEZ, *op. cit.*, p. 41.
[21] *Ibid.*, p. 123.

renunciara a su actividad intelectual en aras de la dedicación al hogar, excluyente de cualquier otra tarea. En este punto cabe hacer el distingo de que no fue el caso de todas, ya que Carmen Toscano, María del Carmen Millán o Ernestina de Champourcín no vieron disminuida su vocación por las letras, de la misma manera que no ocurrió a las más jóvenes del grupo. Más adelante me ocuparé del ensayo que Pina Juárez Frausto dedica a "Virginia Woolf y sus novelas" en el número 4 de la revista publicada la primavera de 1944. Al final del mismo P.J.F. se pregunta: "¿La mujer puede ser mujer, madre, y también poseer un campo suyo, propio, particular e irreductible, por el que debe luchar en cualquier circunstancia sin detrimento de la plena realización de su propia vida?"[22]

El primer período de vida de la revista corresponde al gobierno del general Manuel Ávila Camacho (1940-1946), último de los presidentes militares de aquella época en México, y el marco mundial de fondo es la Segunda Guerra Mundial. Cuando en 1942 tiene lugar el hundimiento de los barcos mexicanos *Potrero del llano* y *Faja de oro*, México declara la guerra a Alemania, Italia y Japón, países del eje. Los últimos números de *Rueca* salen a la luz durante el gobierno de Miguel Alemán Valdez, primer gobernante civil después de la Revolución.

La vida cultural por esos años en México es muy activa, y hacia finales de la década de los años treinta y principios de la de los cuarenta recibe la inyección de los intelectuales de gran nivel que llegan en el exilio español –entre ellos Ernestina de Champourcín– a fortalecer proyectos editoriales, docentes, artísticos: se integran a las universidades, en particular a la Universidad Nacional Autónoma de México y al actual Colegio de México, creado justamente para acoger a muchos de ellos y que llevó, en sus inicios, el nombre de *La Casa de España*[23].

El conocimiento y reconocimiento de autores franceses, estadounidenses, españoles, ingleses, italianos, latinoamericanos y mexicanos, por supuesto, resulta patente a lo largo de las páginas de *Rueca* en colaboraciones directas o traducciones, o bien en estudios críticos sobre ellos. Tomados al azar, enlisto unos cuantos nombres de autores no mexicanos: Virginia Woolf, Paul Valéry, John Steinbeck, Walt Whitman, André Gide, E.E. Cummings, Luis Cernuda, Ernesto Cardenal, Azorín, Ciro Alegría, José Bianco, Rosa Chacel, Juan Ramón Jiménez, Carmen Conde, D.H. Lawrence, Gabriela Mistral, Edgar Allan Poe, Victoria Ocampo. "Queríamos recibir –relata María del Carmen Millán[24]– a todas las personas de nuestro tiempo, por eso no había corrientes, ni ideologías, servía

---

[22] *Rueca 1941-1952*, Vol. I, núm. 4, p. 40 [262].

[23] Fundada con ese propósito por Alfonso Reyes y Daniel Cosío Villegas el año de 1938, *La Casa de España* habría de convertirse muy pronto, en 1940, en *El Colegio de México*.

[24] FENTANES RODRÍGUEZ, *op. cit.*, p. 34.

de plataforma a todas las corrientes. No sólo colaboraban mujeres, toda la gente que tuviera algo que decir, que lo dijera".

El principal objetivo era presentar una revista con calidad literaria y demostrar cómo las mujeres eran capaces de una labor seria y de calidad, sin que tuviera *Rueca* una sección y línea editorial, una ideología literaria determinada o una intención política. Procuraron reunir, junto a firmas de escritores conocidos, nuevas firmas, deseosas de penetrar en la literatura.

En cuanto a colaboraciones mexicanas, proceden sus autores de diversos grupos y tendencias estéticas: ateneístas, miembros de la generación de 1915, de *Contemporáneos*, del grupo *Taller*, de *Tierra Nueva*, incluso autores colonialistas. En general, cada número de la revista empieza y termina con algunos anuncios –precedidos y seguidos por las viñetas mencionadas– y después de la página que contiene el sumario, en el reverso, se leen los nombres de las integrantes del cuerpo editor con la leyenda –que desaparece los últimos cuatro números– "de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional". Para los volúmenes 18, 19 y 20 el grupo editor original pasa a un recuadro abajo, como fundadoras, quedando como editoras Martha Medrano, Helena Beristáin y Lucero Lozano. El último número aparece bajo la responsabilidad única de Martha Medrano.

En un afán tal vez de desaparecer o pasar a segundo término, llama la atención encontrar que nunca hay algún texto que haga explícitas las intenciones o posiciones de las editoras, la línea editorial, y sólo en alguna ocasión aparece hacia el final de la revista, como colofón; tal es el caso de los números dedicados a la literatura en francés y en inglés, organizados en un deseo de subrayar el interés por literaturas en otras lenguas. Con ese mismo espíritu que niega el protagonismo, los textos publicados aparecen al principio con nada más que el título, y sólo hacia el final viene el nombre del o de la autora. Por otra parte, las notas críticas o reseñas que se publican al final de la revista sólo cuentan con las iniciales de quien las escribió, generalmente algunas de las editoras.

Los números dedicados a literaturas de otras lenguas forman parte de un proyecto original que tiene lugar en dos ocasiones: *Rueca* lanza en el número 9 (invierno de 1943) el anuncio de un premio con el título "Homenaje de *Rueca* a la mejor obra literaria publicada en 1943". Se trata de premiar a una obra ya publicada, rindiendo homenaje a la mejor obra de creación literaria, en prosa o en verso, de autor mexicano. Se invita como miembros del jurado a Alfonso Reyes, Julio Jiménez Rueda, Octavio G. Barreda, Alí Chumacero y, representando a *Rueca*, Carmen Toscano. El libro premiado es *La música por dentro* de Rafael Solana y se entrega en la Delegación en México del Comité Francés de Liberación Nacional. En agradecimiento, *Rueca* dedica el número 11 de la revista,

correspondiente al verano de 1944, a la literatura francesa. Así pues, logran con este proyecto "estimular la producción literaria en México y fomentar las relaciones culturales de diversos países con el nuestro". En ese mismo número se publica la reseña de la ceremonia de entrega del premio –una rueca en alto relieve, en plata, montada en una placa de madera y con una inscripción alusiva– y los discursos pronunciados en ella.

La experiencia se repite en 1944, y el jurado integrado por Francisco Monterde, Bernardo Ortiz de Montellano, José Luis Martínez, Jorge González Durán y, por *Rueca*, María Ramona Rey, nombra a Alí Chumacero como destinatario del premio por su libro *Páramo de sueños*. En esta ocasión es la embajada de los Estados Unidos el lugar en donde se desarrolla la ceremonia y, en reciprocidad, el número 15, correspondiente al verano de 1945, está dedicado a la literatura de ese país. Se menciona un tercer premio –que no llegó a consumarse– otorgado a la excelente poetisa Concha Urquiza, por su libro *Obras (poemas y prosas)*, edición y estudio preliminar de Gabriel Méndez Plancarte, México, 1946. Probablemente a esas alturas el grupo editor había perdido el entusiasmo original, ya que en ningún número se consignan los detalles de este premio. El orden de precedencia guardado corresponde exactamente a la cercanía que México guardaba en esa época con la cultura francesa, en primer lugar y, después, con la inglesa –tomando cada vez más la delantera la correspondiente a los Estados Unidos.

Otra iniciativa digna de destacar es el proyecto editorial paralelo que lleva a las editoras a publicar varios libros que serán profusamente anunciados en las revistas. Así, en 1942, al año apenas de haber iniciado el proyecto, la Editorial *Rueca* publica *Sonetos del portugués* de Elizabeth Barret Browning, en una traducción y con anotaciones de Ernestina de Champourcín. De Emile Noulet se publica *Paul Valéry*, 1945, en traducción de José Carner (esposo de la autora belga, radicados temporalmente en México). Sin fecha, *Nostalgia del mañana* (poemas), de Marisa Romero. Dos libros de Concha Méndez se publican en años consecutivos: 1944 *Poemas, sombras y sueños*, y 1945 *Villancicos*. De Laura Elena Alemán, *La naturaleza en la poesía de John Koats*, sin fecha y, por último, *Una botella al mar* (cartas de Jorge Cuesta, José Gorostiza, Jaime Torres Bodet y Xavier Villaurrutia), 1946. (A propósito del libro *Sueños* de Bernardo Ortiz de Montellano, 1946). Todos ellos libros "…con un fracaso de distribución y venta absolutos en cada caso, al margen de la revista", escribe Carmen Toscano[25].

¿Cómo es posible desde el punto de vista financiero sacar la revista y, por añadidura, los libros del proyecto editorial arriba mencionado? Las editoras

[25] *Ibid*., p. 105.

recuerdan que hacían las publicaciones con los sobrantes del papel que les regalaban, particularmente la UNAM, la SEP y la Dirección de Acción Cívica. Por otra parte están los anuncios –no muchos– y las suscripciones: la SEP adquirió cincuenta, la UNAM varias, más de 40 universidades estadounidenses, canje con todo el continente americano (en la Universidad de Yale se expone en 1945 entre las mejores publicaciones del continente) y contaban con suscripciones individuales como la de Juan Ramón Jiménez o Pablo Martínez del Río. Y, por supuesto, todo el trabajo voluntario de las editoras y la desinteresada participación de quienes cedían sus manuscritos y, en su caso, traducían. Carmen Toscano[26] se refiere a "…esa experiencia de editoras, formadoras, mozas de acarreo, redactoras, publicistas, correctoras de pruebas, autoras y peregrinas en busca de los medios para mantenerla. Casi de hormigas…" Los mil ejemplares que publicaban se agotan; a partir del número seis y hasta el 16 aparece un pequeño anuncio señalando que se compran números atrasados de *Rueca*.

Por último, en cuanto a ilustración pictórica, no podían faltar reproducciones de sus congéneres contemporáneas Olga Costa, María Izquierdo y Frida Kahlo, compartiendo el reconocimiento con sus colegas –y no necesariamente contemporáneos– Raúl Anguiano, Ignacio Asúnsulo, Francisco Goitia, Ricardo Martínez, Pablo O'Higgins, Diego Rivera, Juan Soriano y Francisco Zurbarán, además de algunas ilustraciones de pintores(as) extranjeros(as), así como reseñas y notas críticas sobre pintores y exposiciones de pintura.

No cabe duda que el marco internacional en el que se encuentra inserta *Rueca* es el de la Segunda Guerra Mundial, sin embargo, el tema está casi totalmente ausente, sin marca ni huellas en el contenido de la revista. Dos extranjeras apenas si dan testimonio de ello: la española radicada por esos años en México: Concha Méndez ("Poemas", núm. 13 correspondiente al Invierno, 1944-1945) y la estadounidense Muriel Rukeyser ("Easter Eve, 1945", poema en inglés, núm. 15, verano de 1945, dedicado a la literatura de los Estados Unidos). En ese mismo número, además, Verna Carleton Millán escribe sobre "La literatura de los Estados Unidos en Guerra".

De la literatura y las mujeres

Ha quedado claro que, no obstante ser *Rueca* una revista editada por mujeres, el contenido de la misma no estaba de ninguna manera centrado en la producción de éstas, ni tampoco reveló la problemática social de la mujer de su época, aunque de manera tangencial se dejaba ver en ciertos momentos. De un total de 365

[26] *Ibid.*, p. 94.

autores(as), 84 son mujeres, esto es, nada más un 23%. Es evidente que las editoras pretendieron crear una revista que priorizara la producción literaria femenina, pero también es cierto que por esos años no eran muchas las mujeres cuyos trabajos de buen nivel fueran publicables:

> Nosotras –dice Helena Beristáin[27]– fuimos la generación en que las mujeres empezábamos a invadir campos que tradicionalmente eran de los hombres. Nuestras madres no habían soñado con ir a la universidad. A partir de nuestra generación la mujer fue parte activa en la vida cultural en México. Se puede decir que fuimos la generación que estuvo al filo de las dos épocas.

Tres ensayos se refieren al tema: "La mujer en las letras brasileñas, ensayistas y novelistas modernas" de Renato de Mendoca (núm. 6); "Poetisas puertorriqueñas" de Monelisa-Lina Pérez Marchand (núm. 14); y "Poesía femenina en España", de Carmen Conde (núm. 20); y una nota crítica al libro *Modern Women Poets of Spanish America* (núm. 16). Justino Fernández[28] hace un breve inventario de "Pintoras de ayer y hoy" y se pregunta si sabemos bien lo que nos han dicho con su obra porque "¿no es la pintura una expresión que permite, al que sabe ver, ponerse en diálogo con el artista?, pues bien, muchos diálogos nos faltan para comprender más rigurosamente lo que las mujeres quieren decirnos con su pintura". Advierte, pues, Fernández una especificidad en la obra de las pintoras que requiere de herramientas apropiadas para acercarse a ella.

Algunos textos más destacan por su específico interés en la literatura escrita por mujeres: en una breve nota crítica de María Ramona Rey[29] acerca del libro *Testimonios*, Segunda Serie (Sur, Buenos Aires, 1942) de Victoria Ocampo, señala la destacada virtud que es la discreción como una expresión típicamente femenina, y encuentra que Victoria Ocampo es una exponente de esa discreción: "la expresión más certera de una mujer que sabe cuál debe ser el alcance y el tono de una voz femenina". Al considerar M.R.R. que la mujer debe expresarse, decir su verdad, desarrollar su parte en el concierto espiritual, siente que debe, al mismo tiempo "pensar en los deberes que entraña esa libertad, pues de lo contrario incurriría en una posición falsamente femenina. Esto quiere decir en una palabra, pero en todo su sentido, *discreción*". ¡Qué bien –digo yo– que la mujer descubra la creatividad y se introduzca en su mundo, pero, eso sí, a condición de mantener un bajo perfil, de guardar su lugar que es el de los neófitos que deben pedir

---

[27] *Ibid*., p. 144. Hay que hacer notar que Helena Beristáin es una de las jóvenes editoras de *Rueca*.

[28] JUSTINO FERNÁNDEZ, "Pintoras de ayer y hoy", *Rueca 1941-1952*, Vol. III, núm. 17, pp. 21-25 [241-245].

[29] *Rueca 1941-1952*, Vol. I, núm. 3, pp. 51-52 [197-198]

permiso y ofrecer disculpas por pretender participar en el gran festín del conocimiento!

De María Zambrano[30] se publican fragmentos de una conferencia sobre "Mujeres en Galdós": la mujer que no es la mujer creada, vista ni inventada, que no es una creación artística sino, sencillamente, la mujer en la vida española. Si para Don Quijote "que es la pura masculinidad" no hay ninguna mujer real de gran talla, y la máxima realidad de la mujer en el universo de Cervantes está en la ideal Dulcinea, "es decir en un sueño", en Galdós la mujer ha alcanzado la existencia individual. "La mujer ha bajado a este mundo, existe de veras y en ella el hombre la encuentra con realidad propia; una antagonista real librada de la cárcel de sus sueños. A la mujer idea, fantasma, engendro poético, han sucedido *las mujeres*". Encuentra Zambrano que el mundo de Galdós es un mundo moderno cuya máxima realidad estriba en la multiplicidad de destinos individuales, que es el primer escritor español que introduce valientemente las mujeres en él. "Las mujeres, múltiples y diversas, las mujeres reales y distintas, «ontológicamente» iguales al varón".

De entre todos los textos publicados en los veinte números de *Rueca*, del otoño de 1941 al invierno de 1951-1952, el que tal vez puede decirse que muestra de manera más directa un tenue despertar feminista es el ensayo de Pina Juárez Frausto "Virginia Woolf y sus novelas" –es innegable el poder movilizador de los ensayos de V.W. desde el momento en que fueron escritos, hasta la fecha. Las editoras de *Rueca* constituyeron con seguridad la primera generación de mujeres que leyó a Virginia Woolf y que experimentó alguna huella de la escritora inglesa. *El segundo sexo* de Simone de Beauvoir aparece en 1949 y su traducción al español circula algunos años después[31], por lo tanto la revista no podía haberse referido a esa obra fundamental para el moderno feminismo, esa "nueva ola" que empieza a levantarse a finales de la década de los años sesenta y principio de los setenta.

Pina Juárez Frausto señala en su ensayo "Virginia Woolf y sus novelas"[32] que tanto Virginia Woolf como James Joyce y Marcel Proust abren un nuevo camino en la técnica literaria, inauguran una manera peculiar de construir sus novelas forjando un molde nuevo en qué depositar lo que quieren decir: algo que va más allá del problema social o psicológico para centrarse en el problema intelectual y espiritual. En *Orlando*, Woolf "descarna y abstrae aún más su personaje, hasta hacer de él no el eco de una sensación actuante, sino la personificación de una

---

[30] *Ibid*., núm. 4, pp. 7-17 [227-237]

[31] SIMONE DE BEAUVOIR, *El segundo sexo*, trad. Pablo Palant, Ediciones Siglo XX, Buenos Aires, 1954.

[32] *Ibid.*, pp. 33-41 [255-263]

idea particular y suya, de un concepto que se justificará, y para eso sirve la novela, en la colocación de ese personaje en diferentes momentos de la historia inglesa". Ese ágil empleo del tiempo que resulta su más acabado artificio, ese hábil trabajo lleva poco a poco al problema fundamental que es el sexo. En *Mrs. Dalloway* Pina Juárez Frausto encuentra, además de la especial sátira que hace la autora del tradicionalismo y anquilosamiento inglés, un hermoso derroche de agilidad literaria cifrada en el juego del tiempo a lo largo de sólo un día de Clarisa Dalloway. Ese corto tiempo es suficiente para hacer sentir la inutilidad y el tedio de la vida de la protagonista que "…inteligente y sensitiva, simboliza a la mujer inglesa bien educada y fríamente exquisita, que se hunde en la anonimidad de la vida tradicionalista y comodina, sintiendo que hacia allá va su destino, pero demasiado aferrada a las circunstancias para impedirlo".

Destaca P.J.F. que siendo el sexo el problema radical de la novelista, a ella le interesa, por lo que tiende a descifrar y definir los motivos que conforman o autorizan la diferente posición del hombre y de la mujer y su distinta beligerancia en el campo de lo social, de lo político y de lo cultural. "A Virginia Woolf le importa del sexo la razón que éste puede dar para la desproporcionada colocación de la mujer en todos los campos de la vida, con relación a lo obtenido por el hombre".

No obstante considerar *Un cuarto propio* como una obra que no es la mejor de Virginia Woolf "puesto que ni siquiera es novela"[33], P.J.F. encuentra que es el lugar en donde la autora expone su pensamiento de la manera más libre y concreta. ¿Pero por qué –se pregunta– no ha podido aún ser hasta ahora beligerante y visible la colaboración femenina en el campo de la cultura, con el mismo caudal que la del hombre? Para explicarlo Virginia Woolf acude al análisis histórico y encuentra la tradición seguida de la innata pobreza femenina, que traerá consigo las limitaciones que la falta de recursos económicos impone al franco desarrollo de la vida.

¿Es Virginia Woolf o Pina Juárez Frausto –en caso de que ésta hubiera asimilado el pensamiento de la inglesa– quien se pregunta –como citaba yo en páginas anteriores– "¿La mujer puede ser mujer, madre, y también poseer un campo suyo propio, particular e irreductible, por el que debe luchar en cualquier circunstancia, sin detrimento de la plena realización de su propia vida?". Esta pregunta tuvo una respuesta claudicante: al casarse, Pina Juárez Frausto dejó la revista y seguramente su vocación literaria.

---

[33] Y yo me pregunto ¿un ensayo no puede ser tan excelente o más que una novela? Simone de Beauvoir es, sin duda, más conocida por su *Segundo Sexo* que por sus novelas.

RUECA Y LAS ESCRITORAS ANTOLOGADAS

¿Cuál es la relación que existe entre *Rueca* y las escritoras reunidas y estudiadas en este libro, y sus contemporáneas en general, tomando en cuenta que las fechas de nacimiento de las editoras de la revista[34] y las de éstas[35] son relativamente coincidentes? Como contemporáneas de las editoras del primer grupo (María Ramona Rey, Pina Juárez Frausto, Laura Elena Alemán) es preciso señalar que Dolores Castro y Rosario Castellanos (la notoria ausencia de la última en esta selección ha sido señalada en la "Advertencia del libro") sí tuvieron una presencia en los tres últimos números de *Rueca*: el número 18, de la revista correspondiente al verano de 1948, publica, en hermanada contigüidad, un poema de Rosario "Muro de Lamentaciones" y un texto de Dolores sobre el pintor y poeta costarricense "Obra y figura de Francisco Amiglietti". El número 19, otoño de 1948, trae una nota crítica de Lucero Lozano[36] sobre una *plaquette* de Rosario Castellanos, *Trayectoria del polvo* y encuentra en ella que:

> Entre los poetas de mayores posibilidades de realización de la última generación figura Rosario Castellanos que nos ha ofrecido en varias revistas las primicias de su inspiración. Rosario posee ya, a pesar de estar todavía en plena etapa de gestación, una seguridad en la expresión y una originalidad en pensamiento que nos hace considerar como una de las mayores promesas de la lírica mexicana contemporánea.

Se recordará que para estos dos números de la revista el grupo editor inicial cedió la conducción a las jóvenes Martha Medrano, Helena Beristáin y Lucero Lozano. El último número, el 20, invierno 1951-1952, que contó con Martha Medrano como única editora, publica el poema "Nocturno" de Castellanos quien, a su vez, en la sección de "Notas", escribe sobre el primer libro de poesía de Dolores Castro, *El corazón transfigurado* (1948-1949). Jugando con el sentido de la palabra poeta, y poetisa para designar a la mujer que escribe poesía, con esos destellos de humor característicos de Rosario, coloca a Dolores entre:

> Algunos luminosos ejemplos (que) han bastado para rescatar a la literatura femenina de la vergüenza y el desprestigio en el que chapoteaba y situarla en un plano de

---

[34] FENTANES RODRÍGUEZ, *op. cit.*, p. 41: Ernestina de Champourcín (1905), Carmen Toscano (1910), María del Carmen Millán (1914), María Ramona Rey y Pina Juárez Frausto (1923), Laura Elena Alemán (1924), Martha Medrano, Helena Beristáin y Lucero Lozano (1930, aproximadamente).

[35] Josefina Vicens (1911), Luisa Josefina Hernández, Amparo Dávila e Inés Arredondo (1928), María Luisa Mendoza (1930), Julieta Campos (1932), Beatriz Espejo (1937), Aline Pettersson (1938), Esther Seligson (1941). Autoras no incluidas en el libro: Dolores Castro (1923), Rosario Castellanos (1925), entre otras.

[36] *Rueca 1941-1952*, Vol. III, núm. 19, pp. 56-57 [444-445].

> limpieza, de arte, de auténtica humanidad, de contenido trascendental. Demasiado conocidos son los nombres de esas escritoras ejemplares para que su repetición no resulte obvia. Todos saben que me refiero a Gabriela Mistral, a Sara de Ibáñez, a Margarita Michelena, a Guadalupe Amor. En esta línea se coloca, con su acento conmovido, con la belleza intangible y eficaz de sus imágenes, con su acendrado lirismo, la poesía de Dolores Castro.

Por otra parte, aquellas iniciales que suscribían las notas críticas, en este último número de *Rueca* se ven desplazadas por el nombre completo de quien las ha escrito.

Pero a todo esto, las autoras antologadas en este libro ¿conocieron la Revista *Rueca*, la leyeron, significó algo para ellas? A pregunta expresa, cuatro de ellas respondieron:

Amparo Dávila (1928) no sólo conoció *Rueca* sino que, incluso, la vendió. En San Luis Potosí tuvo junto con otras dos socias una librería, hasta el momento en que se mudó a vivir a la ciudad de México en 1954. Recibían *Rueca* junto con las revistas de *Bellas Artes* y de la *Universidad* (UNAM), y me comenta[37] que le pareció una muy buena revista, bien hecha, interesante, con muy buenas colaboraciones. Si bien Amparo Dávila comenzó a publicar poesía en revistas literarias potosinas, no fue sino hasta 1959 en que aparece su primer libro de cuentos *Tiempo destrozado*, en el Fondo de Cultura Económica, gracias al cual se da a conocer como escritora.

María Luisa Mendoza (1930) no recuerda si conoció *Rueca* –por lo menos en sus últimos tiempos– y piensa que sí, tal vez supo más tarde de ella. En cambio Beatriz Espejo (1937)[38] es muy explícita; transcribo la respuesta inmediata que dio a mi pregunta:

> Me apresuro a contestarte. Cuando me disponía a sacar *El rehilete* me pareció oportuno entrevistarme con María del Carmen Millán, que había estado entre las primeras editoras de *Rueca*, porque se trataba de una idea semejante a la mía, una revista literaria con editorialistas mujeres. María del Carmen me recibió amable, escuchó con su impaciencia y eficacia características, y me aconsejó que dejara las cosas en paz pues el proyecto no duraría arriba de dos números, dijo. Añadió que ellas se habían cansado del tremendo esfuerzo que les presentó la edición y se la pasaron a un segundo grupo nada obstinado. Desertaron al poco tiempo. La escuché con el respeto debido a una maestra y caminando meditabunda el pasillo de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, al salir hacia el estacionamiento, ocurrió una especie de milagro. Encontré a Helena Beristáin, parte del segundo grupo de *Rueca*, que me saludó muy afable. Entonces no éramos las grandes amigas que

---

[37] Amparo Dávila respondiendo a mi pregunta directa.

[38] Beatriz Espejo respondiendo a mi pregunta directa.

> después fuimos; pero siempre ha sido generosa para escuchar a los demás. Le expuse de nuevo mis propósitos. Le confié lo dicho por María del Carmen y ella me aconsejó justamente lo contrario. "Cumpla sus sueños. Los jóvenes necesitan experimentar y las revistas son como laboratorios donde pueden foguearse". En media hora oí dos opiniones diferentes y, claro, tomé la que me cuadraba. Es lo que se hace en la vida. Y por supuesto nunca he renegado de *El rehilete* ni de los tremendos trabajos que implicó. Hoy no me los echaría a cuestas. Todo tiene su momento. Creo que *Rueca* y *El rehilete* cumplieron una función algo tímida y sin embargo importante. Eran obra de mujeres ejecutivas, raras en sus respectivos momentos, que de diferentes maneras pasaron a nuestro caudal literario principalmente como maestras, ensayistas o filólogas. Y ambas publicaciones descubrieron a escritores incipientes respaldados por figuras consagradas al tiempo que procuraban con su actitud nada discriminatoria abrir una brecha.

Para Aline Pettersson (1938)[39] las lecturas que la nutrieron esos años de *Rueca* eran Salgari y Dickens, entre otros. Sólo años más tarde tuvo referencias de la revista y conoció algún trabajo sobre la misma.

En cuanto a las autoras muertas, es difícil saber si Josefina Vicens (1911 o 1915) conoció *Rueca*. De Inés Arredondo (1928), que empezó a escribir tardíamente, tampoco se sabe. Por su parte, Luisa Josefina Hernández (1928), contemporánea de Amparo Dávila y además académica, por su edad y su ejercicio profesional pudo muy bien haberla leído, y conocido por supuesto a sus editoras, una y otras integrantes de la UNAM. Con Julieta Campos (1932), por su carácter también de académica, ocurre tal vez lo mismo que con la anterior. Por último, la más joven, Esther Seligson (1941), nace justamente el año en que circula por primera vez la revista y con toda seguridad, si es que hubo revistas y suplementos literarios que la nutrieron, fueron los surgidos en años posteriores.

Rueca pasará a la historia de la literatura mexicana como una revista que reflejó el ambiente literario en que vivió, sin influir decisivamente en él, y lo que es más importante, hizo patente el hecho de que en México había un grupo de mujeres con sensibilidad, con un excelente nivel intelectual, con demostrada vocación literaria, capaces de dar vida a una revista a lo largo de diez años, y a una editorial.

---

[39] Aline Pettersson respondiendo a mi pregunta directa.

Carmen Toscano

1910-1988

Sin lugar a dudas, es Carmen Toscano la figura central en la creación y desarrollo de la revista *Rueca*, y la que se empeñó en que tuviera continuidad en manos más jóvenes cuando se cerró el primer ciclo, por así decirlo, y dio lugar a los tres últimos números 18, 19 y 20, del verano de 1948 al invierno de 1951-1952. Si Carmen decía que el alma de la revista era María Ramona Rey, ésta afirmaba que aquélla era su espíritu, y añadía "si alguna de las dos hubiera fallado, o la revista no se habría publicado o su vida habría sido mucho más corta"[1].

Carmen Toscano poetisa, narradora y guionista de cine, teatro y televisión nació en la ciudad de México y murió en Aguascalientes (1910-1988)[2]. Realizó estudios en la Escuela Normal Superior y en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México. En 1941 fundó junto con María Ramona Rey, Pina Juárez Frausto, Ernestina de Champourcín, Emma Sánchez –que dejó muy pronto la revista– y Emma Saro la Revista *Rueca* (1941-1952). Fue colaboradora de las revistas *Vertical*, *Taller Poético*, *América* y *Revista de la Universidad de México*, y guionista de televisión. Con el material fílmico reunido por su padre, Salvador Toscano (1872-1947), escribió y produjo las películas *Memorias de un mexicano* (1950) y *Ronda Revolucionaria* (1980). El primero, documental largo, le valió numerosos premios y reconocimientos. Es autora de la biografía de Rosario de la Peña: *Rosario la de Acuña, mito romántico* (1948), cuyo fragmento reproducido poco más adelante fue tomado de la revista *Rueca*[3] que lo publicó como un anticipo del libro que estaba en preparación para las Ediciones Xóchitl. El fragmento relata el anuncio que Altamirano (Ignacio Manuel 1834-1893) hace a Rosario de la Peña del suicidio de Acuña (Manuel 1849-1873), autor del famoso poema "Nocturno". La biografía habría de ser llevada al cine bajo la dirección de Matilde Landeta en 1991 con el título de *Nocturno a Rosario*, con un guión suyo[4].

Carmen Toscano publicó libros de poesía: *Trazo incompleto* (1934) e *Inalcanzable y mío* (1936), y de teatro: *El huésped*, *El amor de la tía Cristina*,

---

[1] Fentanes Rodríguez, *op. cit.*, p. 131.

[2] Humberto Musacchio, *Milenios de México. Diccionario Enciclopédico de México*, 1999, t. 3, p. 3063; *Diccionario de escritores mexicanos. Siglo XX*, UNAM, México, 2005, t. 8, pp. 548-550.

[3] *Rueca* 1941-1952, vol. III, núm. 16, otoño-invierno 1945-1946, pp. 55-58 [161-166].

[4] La sinopsis del film se refiere a la vida y los amores del poeta zacatecano Manuel Acuña, quien a los 24 años de edad se suicidó por el amor de Rosario de la Peña, consentida de la corte del emperador Maximiliano de Habsburgo.

Cierto día (1950), *Leyendas del México colonial* (1955), *La Llorona* (1959), dramatización de la conocida leyenda mexicana estrenada en 1958, al aire libre, en la Plaza de Chimalistac de la ciudad de México, y *Las senadoras suelen guisar* (1964). En 1949 obtuvo un premio en el concurso cultural de la Cooperativa Talleres Gráficos de la Nación. El *Diccionario de Escritores Mexicanos* dice de ella "como poetisa se ha destacado por su inteligencia, sencillez, sensibilidad y cultura".

Casada más tarde con Manuel Moreno Sánchez, Carmen Toscano logró conservar la mayor parte de la obra fílmica de su padre (otra parte se perdió por la acción del tiempo) e invirtió tres años de trabajo en realizar con ella el primer largometraje documental de importancia hecho en el país: *Memorias de un mexicano*[5]. La ficha de la *Historia documental*... de Emilio García Riera la presenta como autora de la producción, del guión, de la edición y del texto que sirve de hilo conductor. Fundó la Cinemateca de México en 1963, fue directora del Archivo Cinematográfico de México.

---

[5] Emilio García Riera, *Historia documental del cine mexicano*, Eds. Era, México, 1972, t. 4, pp. 255-260.

ROSARIO LA DE ACUÑA

FRAGMENTO

Los pasos secos y apresurados resonaron sobre las baldosas de la calle. Un hombre alto, indígena, fuerte, vestido correctamente, dejando atrás el sombrío callejón en donde la ciudad volcaba sus pecados, cruzó por frente al hospital de Terceros y se detuvo frente a una puerta: era el número 10 de la calle de Santa Isabel.

La mano firme, a fuerza de estar acostumbrada a dominarse, titubeó al levantarse para llamar; luego, asiéndose del aldabón, lo agitó con fuerza. Poco después se abrió la puerta y el hombre penetró al cubo del zaguán. Un patio lleno de macetas se descubrió a sus ojos: los helechos junto a las azaleas, las palmas junto a los geranios, la hortensia, la margarita, la humilde hierbabuena y una onda de trinos flotando sobre las plantas. Conocía muy bien aquel sitio, había ido muchas veces; pero ahora aquella alegría que parecía concentrarse en el canto de los pájaros, le producía molestia. Subió los pequeños escalones que conducían a un corredor que, rodeando el patio, comunicaba a las piezas entre sí. Una joven esbelta, hermosa, de oscuros ojos expresivos e inteligentes, asomó por una de las puertas y se dirigió hacia el recién llegado que, sin dejarla hablar, se adelantó nerviosamente murmurando: "Rosario, ¿qué ha hecho?... Acuña se ha suicidado por usted".

Rosario sintió que el mundo se derrumbaba a sus plantas, que ella, pequeño punto perdido en un universo de locura, desaparecía en medio de un ruido obsesionante que la golpeaba en las sienes: "...se ha suicidado por usted". "...se ha suicidado por usted". Como si el eco de estas palabras, después de invadir el ambiente que la rodeaba se hubiese adentrado hasta las raíces más hondas de su ser y de ahí surgiera hecho certidumbre, ahora desde su propia conciencia, de dentro hacia afuera: "...se ha suicidado por usted. ¿Qué ha hecho?" Fijó los ojos extraviados, interrogantes, en Altamirano que así había podido darle esa noticia sin pensar en ella, buscando respuesta a la pregunta, "¿qué he hecho?" olvidándose de que él había sido el primero en formularla. Luego lo hizo pasar a la pequeña sala en donde Altamirano relató cuanto sabía, lo que Juan de Dios Peza, el íntimo amigo del suicida, le había referido precipitadamente.

Al principio percibió claro el sonido de la voz, después las imágenes se fueron desplegando ante sus ojos como si no escuchara y por una extraña y nueva facultad de percepción se fueran reconstruyendo las escenas: El día anterior Peza

y Acuña habían andado juntos, habían paseado por la Alameda, contemplando melancólicamente cómo caían las amarillentas hojas de los árboles: "Mira, había dicho Acuña mostrando una de ellas a su compañero, «Les feuilles d'Automne» de Víctor Hugo; mira, una ráfaga helada la arrebató del tronco antes de tiempo". Una sensación de angustia se apoderó del amigo desde entonces. Mientras escuchaba la "Génesis de mi Vida", y copiaba el soneto "A un Arroyo", que improvisaba el poeta atormentado, Peza se sintió inquieto. Había tanta tristeza en aquella voz, en la actitud de Acuña, en la mirada perdida de sus ojos oscuros, que al despedirse, a la hora del crepúsculo en que lo acompañó hasta la casa de Rosario, sintió una extraña opresión. Temía una crisis. Acuña lo citaba para el día siguiente, a la una en punto: "Si tardas un minuto más, le había dicho, me iré sin verte". Y la crisis sobrevino. Peza llegó tarde a la cita. Aquella mañana, ya muy tarde, cuando llegó a la Escuela, rompió y quemó papeles, escribió cartas. Al levantarse al día siguiente, salió y volvió poco después a su cuarto. Volvió a salir y conversó con algunos de sus compañeros en los corredores de la Escuela y luego, por último, se encerró para no salir más. Cuando Peza llegó lo encontró tendido en la cama, con la frente tibia aún y los ojos cerrados. Junto a la vela había un papel que leyó con angustia: "Lo de menos era entrar en detalles sobre la causa de mi muerte, pero no creo que le importe a ninguno; baste con saber que nadie más que yo mismo es el culpable. –Diciembre 6 de 1873. Manuel Acuña". De un vaso cercano se desprendía un acre olor de almendras amargas. Uno de los estudiantes que vivían en el cuarto contiguo le hizo una insuflación de boca a boca intentando volverlo a la vida, mientras otro le movía el tórax para producir la respiración artificial, pero todo fué inútil, el cianuro había hecho su efecto y Acuña se había marchado para siempre... "Cuando yo me vine, concluía Altamirano, llegaban los miembros todos de la Bohemia Literaria. Esta noche será colocado en la ex capilla de la Escuela y el miércoles será enterrado en el Cementerio del Campo Florido..."

Las lágrimas inundaban los ojos de Rosario cuando doña Margarita, su madre, penetró en la sala y se enteró de lo ocurrido. "Nunca supuse que fuera capaz de hacerlo, murmuró conmovida la señora. Ayer mismo estuvo aquí, más huraño que de costumbre. Siempre con ideas de muerte en la cabeza. Yo traté de disuadirlo. Usted sabe, ya una vez había propuesto a mi hija que se suicidaran". "Sí, completó Rosario, una vez me dijo: 'Hagámonos célebres, Rosario, apuremos usted y yo una copa de veneno'. Y me enseñó una botella de cianuro que llevaba en el bolsillo".

Altamirano se despidió de las dos mujeres y no volvió a repetir la acusación del principio, pero se seguía sintiendo prendida a sus labios la frase cuando salió a la calle para dirigirse a la ex capilla de la Escuela de Medicina, donde Acuña

iba a ser velado y donde no cabía ya la gran multitud de coronas y ramilletes enviados por los admiradores del poeta.

Cuando Rosario quedó sola se acercó al balcón y descorrió lentamente el visillo. A través de los vidrios sólo se ofrecía el paisaje de la calle solitaria y los restos del viejo convento de Santa Isabel, abandonado desde hacía ya algunos años por las monjas que lo habitaban y a las que un decreto que destinaba los remates de los conventos a la capitalización de montepíos, pensión de viudas y huérfanos y el fomento de instrucción pública, habían refundido en otro convento para después suprimirlas definitivamente.

De las paredes grises del convento y de las piedras parecían brotar los recuerdos inundando la tarde. La sombra de Acuña se deslizó lenta por el cielo mientras se oía la voz ronca de Altamirano que repetía tenazmente: "Rosario, ¿qué ha hecho? Acuña se ha suicidado por usted..." La figura delgada del poeta muerto parecía inclinarse hacia ella, como la primera vez que entró a aquella sala, a donde lo llevaron a instancias de ella, con motivo de una de tantas reuniones en que la casa de la calle de Santa Isabel se veía invadida por los más grandes intelectuales de la época, como si se tratara de una Academia. Por allí desfilaron, y seguirían desfilando después, los astros mayores y los astros menores y hasta los satélites de la literatura romántica. Y ya antes de esa época, acaso por la gentileza de doña Margarita, su infancia había transcurrido entre las visitas de los más notables escritores. Manuel Eduardo de Gorostiza, Calderón, el Guillermo Prieto de las mejores épocas, ahora el Guillermo Prieto del sombrero de anchas alas y la corbata mal anudada, el pantalón y la levita descuidadas y el rostro pletórico de verrugas y lunares aumentados con la edad, Ignacio Ramírez y los jóvenes, casi todos los concurrentes del Liceo Hidalgo, y entre ellos, Acuña. Volvía a verlo y como en un ritornelo se paseaba la frase en sus oídos: "...Se suicidó por usted". Volvía a verlo con su levita oscura de largos faldones, su rápido andar y su difícil palabra.

La fama del talento extraordinario del joven poeta había llegado hasta ella. Un cortejo de amigos que aplaudía su obra, lo rodeaba siempre. Aun lo veía con el oscuro cabello echado hacia atrás y aquel gesto peculiar cuando trataba de aplacarlo con la mano indolente; miraba sus ojos, grandes y salientes, su pequeña boca adornada por el bigote recortado, por donde escapaban joviales las frases, a veces punzantes, pero en general escasas; porque a menudo se ponía taciturno y era imposible arrancarle una palabra. El recuerdo de su madre lo atormentaba, doña María del Refugio Narro, esposa de don Francisco Acuña. El mismo le había relatado cómo había llegado a México, ocho años antes, a estudiar medicina, cuando apenas tenía dieciséis años. ¡Cómo recordaba la despedida de su padre, a quien ya nunca volvería a ver! ¡Cómo añoraba aquel hogar cálido, inundado

de madreselvas y de trinos, lleno de sol! Rosario creyó escuchar la lectura del Nocturno escrito sobre la mesa de cubierta redonda de mármol que había en la sala, hacía tres meses. "Pues bien, yo necesito decirte que te adoro..." Tembló ante la profundidad del significado de aquellos versos: "Las formas de mi madre se pierden en la nada... y tú de nuevo vuelves en mi alma a aparecer...". ¡La imagen que Acuña tenía del hogar! palabra mágica evocadora de paz y de dulzura, sosegado recinto impenetrable para las pasiones y los remolinos de la ciudad. Muchas veces le había hablado de ello, acaso con la esperanza de que la palabra vistiera de realidad el sueño entrevisto en la existencia de Rosario. Pero Rosario no podía quererlo. Aquel día, cuando llegó por vez primera a su casa, se sintió deslumbrada. Hacía poco que el poeta había fundado la Sociedad Netzahualcóyotl, aquella Sociedad que perseguía una literatura propia, el fomento del teatro, la comunicación con los pueblos de América del Sur. Allí estaban, además de él, Cuenca, Ortiz, Cosmes y muchos otros. Todos lo mencionaban con admiración. Era una especie de Joven Prodigio. Sus versos se copiaban, se recitaban en todos los corrillos; sus frases se repetían, y en verdad que tenía ingenio... recordó la vez en que, estando junto al Nigromante, llegó Acuña y murmuró jovialmente, escondiendo quizá su atormentado y celoso sentimiento: "Nunca se ha visto un brujo con Rosario". Volvía a verlo después, en las apoteosis de su obra "El Pasado", ahogado entre flores, junto a la famosa actriz Salvadora Cairón, aturdido de aplausos. Y lo veía ir hacia ella y depositar a sus pies el trofeo simbólico, la corona de laurel del triunfo. La frase de Altamirano resonaba nuevamente en su oído. Y por qué, si no lo quería, sintió entonces aquella opresión en el pecho cuando Acuña se derrumbó ante sus ojos, cuando dejó de creer en él, cuando supo que le era infiel. *Infiel*, no quería confesarse que esa no era la palabra que convenía entre los dos. Cuando llegó aquella vez Guillermo Prieto y entre la gesticulación de sus ojillos miopes le aconsejó paternalmente: "Rosario, no le correspondas a Acuña, te quiere engañar, tiene de amante a una lavandera y, además, un hijo con..." Le molestaba pronunciar el nombre. Sin embargo, nadie lo ignoraba. ¿Por qué reprochó a Acuña todo eso? Había algo más que el desagrado de que él le hablara de amor mientras repartía su existencia con la de otras dos mujeres. ¿Había quizá el daño del ídolo despedazado? Aún le parecía escuchar lo que Acuña le dijo. No se ocupó de la infeliz lavandera que trabajaba para ayudarlo; pero habló largamente de la otra, de la poetisa, de cómo habían comenzado sus relaciones junto al cadáver del padre de ella. Habló del asco que aquella pasión rebosante de sensualidad le causaba; pero aquello podía no ser verdad. En el fondo, la admiraba, sabía que ella era, como él, capaz de escuchar las voces del viento y transformarlas en rima; lo unía a él una pareja sensibilidad; de otro modo no podía explicarse su persistencia en permanecer a su lado, a pesar

del martirio moral que esto le causaba. Rosario volvió a vivir los instantes de angustia y desasosiego en que él le pedía su amor para regenerarse. Sin duda ella había sido para el poeta torturado, desquiciado, como una prolongación de la pureza ideal de su madre, la representación de un refugio perdido. Su alma infantil se había abierto a la realidad de pobres vísceras humanas despedazadas, había palpado con el bisturí la pobreza de una humanidad perecedera, y, para su sensibilidad agudizada, aquella continua conversación con la muerte lo había hecho indiferente a la vida. Además aquella teoría que se había adueñado de las conciencias: "Nada perece, todo se transforma" lo habían familiarizado con macabras mutaciones y, desprovisto de fe, ahogado de soledad, él mismo encontraría lógica su desaparición. El hombre solo, el hijo ausente, se entregaba al más misterioso de los sueños, huyendo de las lágrimas y de sí mismo. Rosario se preguntó nuevamente: "¿qué he hecho?" y de pronto se sintió absuelta, libre de la tormenta anterior. La frase de Altamirano que aún resonaba por el cuarto, pareció alejarse, perder fuerza, volverse increíble.

El libro *Nueve escritoras mexicanas nacidas en la primera mitad del siglo XX, y una revista*
se imprimió en el mes de agosto de 2006 en Talleres Gráficos de México,
Av. Canal del Norte 80, Col. Felipe Pescador, Del. Cuauhtémoc, C.P. 06280, México, D.F.
Tels.: 5704 7400, 5789 9011 y 5789 9110
ventas@tgm.com.mx

La edición consta de mil ejemplares