



Universidad Autónoma de Querétaro
Facultad de Filosofía

Una mujer que escribe. La modernidad en *La única* (1938) y *Un día patrio* (1941) de Guadalupe Marín

Tesis

Que como parte de los requisitos para obtener el Grado de Maestra
en Estudios Históricos

Presenta
Anaclara Muro Chávez

Dirigido por
Dr. Jesús Iván Mora Muro

Querétaro, Querétaro a 10 de junio 2021



Universidad Autónoma de Querétaro
Facultad de Filosofía
Maestría en Estudios Históricos

UNA MUJER QUE ESCRIBE. LA MODERNIDAD EN LA ÚNICA (1938) Y UN DÍA PATRIO (1941) DE
GUADALUPE MARÍN

TESIS

Que como parte de los requisitos para obtener el grado de

Maestra en Estudios Históricos

Presenta:

Anaclara Muro Chávez

Dirigido por:

Dr. Jesús Iván Mora Muro

SINODALES

Dr. Jesús Iván Mora Muro
Presidente

Dra. Ilse Mayté Murillo Tenorio
Secretario

Dra. Oliva Solís Hernández
Vocal

Dr. José Óscar Ávila Juárez
Suplente

Dr. Pedro Ángel Palou García
Suplente

Centro Universitario
Querétaro, Qro.
Abril, 2021
México

Agradecimientos

Un trabajo de investigación no puede lograrse sin el apoyo de una comunidad que sostiene. Es un trabajo lento que puede llegar a ser muy solitario, por eso quiero agradecer a todas las personas que han permanecido cerca.

A mis padres, Beatriz y Gabriel, que me han apoyado incondicionalmente en todo este proceso y que han sido una inspiración gracias al cariño y dedicación que le dedican a su trabajo.

A Yolanda Segura, Hugo Cervantes Isvi Jaimes, Andrea Sousa y Fernando Goitia, en cuya compañía me he refugiado en los momentos más difíciles.

Agradezco al Dr. Iván Mora Muro, quien me acompañó durante toda la maestría con paciencia e interés.

A los maestros que han sido sumamente generosos con sus lecturas, correcciones, consejos, libros prestados. Especialmente al Dr. Francisco Meyer, la Dra. Mayte Murillo, el Dr. Óscar Ávila Juárez, la Dra. Oliva Solís y a la Dra. Cecilia Landa.

También agradezco profundamente a mis compañeros de maestría, compartir sus procesos fue sumamente nutritivo y reconfortante. Gracias a Abraham, Liliana, Paola, Hugo, Christopher, Ezequiel y Laura.

Agradezco a la Biblioteca Nacional de México cuyo acervo me permitió acceder a las novelas de Guadalupe Marín.

Gracias también al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (Conacyt) por haberme otorgado la beca de financiamiento para realizar mis estudios de maestría y a la Universidad Autónoma de Querétaro por fomentar los estudios de posgrado dedicados a la investigación.

Índice

Resumen	6
Introducción	8
1. Perspectivas metodológicas, género y autoficción.....	27
1.1 Perspectiva de género	27
1.2 Autoficción.....	33
2. Guadalupe Marín, escritora.....	39
2.1 Esbozo autobiográfico.....	39
2.2 <i>La Única</i>	53
2.3 <i>Un día patrio</i>	54
2.4 Guadalupe Marín y la crítica.....	56
3. La vida de las mujeres	72
3.1 Retórica feminista de entre siglos	72
3.3 El giro conservador en <i>Un día patrio</i>	109
4. El campo literario.....	115
4.1 Campo y <i>habitus</i>	115
5. La mujer moderna, hacia una poética de Guadalupe Marín.....	134
5.1 Tradición literaria en <i>La única</i>	135
5.2 Tradición literaria en <i>Un día patrio</i>	141
5.3 Autorepresentación, la mujer que causa risa	147
5.4 Autorrepresentación en <i>Un día patrio</i> , la visión de los otros.....	151
5.5 Lo femenino en <i>La única</i>	152
a) La comunista.....	152
b) Emma y Lola	154
c) Pintora lesbiana francesa	157
d) Mujeres de servicio y monjas francesas	158
e) Mamá de Andrés.....	160
5.6 Lo femenino en <i>Un día patrio</i>	160
a) María.....	161
b) Florencia	161
c) Chayo.....	163

d) Ella.....	166
5.7 Modernidad en <i>La única</i>.....	169
5.8 Modernidad en <i>Un día patrio</i>	171
Conclusiones	175
Fuentes	182
Bibliografía	182
Medios digitales.....	190

Dirección General de Bibliotecas UAO

Resumen

Esta investigación aborda las dos novelas que publicó Guadalupe Marín (1895-1981): *La única* (1938) y *Un día patrio* (1941) con la intención de insertarlas en la historia de la literatura mexicana. Si bien la autora fue muy conocida en el ámbito cultural, su obra permaneció sin reconocimiento y prácticamente oculta. Como autora fue descalificada porque era considerada una mujer inculta y su narrativa aludía a acontecimientos de su vida personal, en particular su matrimonio con Jorge Cuesta (1903-1942), esto ofendió a sus amigos y familiares. La tesis hace una primera lectura académica de ambos libros para situar a Marín en el campo artístico y literario desde el cual se formó como escritora y para identificar los motivos recurrentes de su poética. Son notables la agilidad de su prosa, el sentido del humor y el tratamiento de los personajes femeninos. Marín se inserta en la tradición de la narrativa del siglo XX que busca la modernidad a través del uso del lenguaje, las descripciones de la ciudad, la crítica del arte de vanguardia y la renuncia a las restricciones morales de las mujeres decimonónicas. Para dimensionar a Marín como autora se utilizaron las categorías de Pierre Bordieu campo y *habitus*, así como el discurso social de Marc Angenot. Desde una perspectiva de género se estudió cómo Marín fue menospreciada como escritora por el campo al cual quería pertenecer y, sin embargo, logró desarrollar el *habitus* que le permitió escribir y publicar dos libros. Por otro lado, la categoría autoficción, proveniente de los estudios literarios, sirvió para comprender cómo utilizó elementos autobiográficos y literarios en su obra, de manera que podemos llamarles novelas y, al mismo tiempo, hacer una lectura historiográfica de los textos.

Palabras claves: Literatura mexicana del siglo XX, escritoras, autoficción, campo literario.

Abstract

This research addresses the two novels published by Guadalupe Marín (1895-1981): *La única* (1938) and *Un día patrio* (1941) with the intention of inserting them into the history of Mexican literature. Although the author was well known in the cultural world, her work remained unrecognized and practically hidden. As an author, she faced discredit because she was considered an uneducated woman and her narrative alluded to events in her personal life, in particular her marriage to Jorge Cuesta (1903-1942), which offended her friends and family. This thesis marks a first academic reading of both books that reestablishes Marín within the literary field from which she was ostracized, and to identify the recurring poetic motifs of her writings. The ease of her prose, the sense of humor and the treatment of the female characters are remarkable. Marín is inserted in the tradition of 20th century narrative that seeks modernity through the use of language, descriptions of the city, criticism of avant-garde art and the renunciation of the moral restrictions of nineteenth-century women. To measure Marín as an author, the categories of Pierre Bordieu, the field and habitus were used, as well as the social discourse of Marc Angenot. Speaking from a gender perspective, this thesis analyzed how Marín was despised as a writer by the field to which she wanted to belong and, in spite of that, how she managed to develop the habitus that allowed her to write and publish two books. By studying the literary category of autofictions, it served to understand how we could interpret her texts as

both novels and as historiography; based on both the autobiographical and fictionalized elements that are included.

Key Words: 20th century Mexican literature, female writers, literary field, autofiction.

Dirección General de Bibliotecas UAQ

Introducción

Guadalupe Marín (1895-1981) escribió dos novelas: *La Única* (1938) y *Un día patrio* (1941), aunque fue mucho más conocida por ser modelo de reconocidos pintores y fotógrafos, así como esposa de Diego Rivera (1886-1957), pintor, uno de los exponentes del muralismo mexicano, y Jorge Cuesta (1903-1942), poeta y crítico del grupo de los Contemporáneos. Sin embargo, su obra permaneció como un misterio para los estudios históricos y literarios, porque, después de ser publicada, se enfrentó a un silencio generalizado; incluso se ha dicho que fue “repudiada por el régimen” y que *La Única* fue prohibida,¹ aseveración difícil de comprobar ya que se habla poco, casi nada, de su obra. Los breves comentarios al libro, sobre todo del grupo de los Contemporáneos, se manifestaron como una queja de que la ficción atentaba contra la imagen de Cuesta,² quien se suicidó tres años después de que se publicara. Salvador Novo describió en su diario las impresiones que le dejó la novela el 16 de septiembre de 1944, seis años después de la publicación y dos de la muerte de Cuesta: “Claro que de *La única* me desagradó mucho el retrato cruel de Jorge y supongo que la propia Lupe estará arrepentida, hoy que él ha muerto, de haberse dejado llevar del impulso vengativo contra él en trazándolo.”³

Además de algunos comentarios como éste, se sabe poco de la recepción que tuvieron sus libros. Como explica su nieto Pedro Diego Alvarado, fue una edición pequeña, probablemente pagada por ella misma y nunca fue tomada en serio como escritora. Lo cierto es que las novelas nunca se reeditaron y, por el momento, resultan prácticamente inaccesibles. Se encuentran algunos ejemplares disponibles en pocas bibliotecas: la Nacional, la del El Colegio de México, la del Tecnológico de Monterrey, la de la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, y otras universidades en el extranjero. Por lo tanto, es una obra que no ha sido abordada desde la academia y que no ha sido tomada en cuenta por la historia de la literatura.

¹ Ana Paula de la Torre, “Guadalupe Marín, controvertida musa, novelista y primera esposa de Diego Rivera”, *MXCITY*, 2016. <https://mxcity.mx/2016/08/guadalupe-marin/>

² Pedro Diego Alvarado Rivera, entrevista exclusiva realizada por Anaclara Muro Chávez, México, 10 de enero 2020.

³ Salvador Novo, *La vida en México en el periodo presidencial de Manuel Ávila Camacho*, (Obra completa, Tomo II), (México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1994), 185.

Lo cierto es que escribió y publicó dos libros. Eso ya la hace escritora, algo que paradójicamente no hizo Jorge Cuesta, su exesposo, quien no publicó ningún libro en vida y de quien no se dudó nunca que pudiera ser considerado escritor. Así pues, tenemos que preguntarnos qué es la literatura, si cualquiera puede hacerla y qué es lo que determina que un texto sea valioso. En el caso de Guadalupe Marín es claro que su obra no tuvo repercusiones literarias porque las lecturas se enfocaron en cómo la reputación de Cuesta había sido manchada al ser convertido en un personaje de ficción. Los textos estuvieron irremediabilmente atados a la personalidad e historia de su autora. Así, en este caso, representa una necesidad imperante estudiar la obra en diálogo con la vida y experiencia de Marín.

La obra de las escritoras que publicaron en México durante la primera mitad del siglo XX se ha ido recuperando poco a poco, gracias a los esfuerzos que la academia ha realizado desde distintas disciplinas. Ha tenido mucho que ver la perspectiva de género en la sistematización de distintas metodologías que abordan las dificultades que plantean estos estudios, en los que muchas veces nos encontramos ante obra escasa, incompleta y perdida. Si en el siglo XIX ya habían existido excepciones notables, como Laura Méndez de Cuenca y María Enriqueta Camarillo, la escritura no era una actividad accesible. Sin embargo, a principios del siglo XX, distintos factores ayudaron a que las mujeres que escribían y publicaban dejaran de ser un fenómeno excepcional y comenzaran a ser un acontecimiento común. Para entender este proceso resulta fundamental leer las obras y ubicar a las escritoras en el contexto en el que se desarrollaron, cómo evadieron las dificultades y qué estrategias utilizaron para insertarse en el campo literario.

Esta investigación es un primer acercamiento académico a la obra narrativa de Guadalupe Marín que busca recuperar sus novelas como un aporte significativo a la historia de la literatura mexicana. Si bien han quedado muchas interrogantes y líneas de investigación abiertas, la lectura de las novelas ha demostrado que el aporte de la autora va más allá de contar su propia vida (lo cual no deja de ser valioso e interesante por sí mismo). Los personajes, las descripciones y el trabajo del lenguaje nos muestran una escritura que busca la modernidad y se acerca a las tradiciones de las narrativas que caracterizaron al

siglo XX, una prosa ágil, cercana a la oralidad que escarba en las profundidades del inconsciente al mismo tiempo que se burla de todo el mundo y recorre las ciudades. Marín, quien como persona se caracterizó por desacatar las convenciones sociales, reprodujo personajes femeninos que se escapan de las normas de comportamiento, no dudan en tener opiniones propias o intereses que no son bien vistos por los demás, que es uno de sus aportes más particulares a la literatura mexicana.

Esta investigación partió de una crítica de José Juan Tablada (1871-1945) en la que muestra su desagrado por la novela *La única* y afirma de manera tajante que Marín no podría considerarse una escritora. Por consiguiente, una de las preguntas fundamentales es si sus novelas efectivamente tienen o no valor literario. Por supuesto esta es una interrogante compleja cuyas dificultades se describen más adelante. Sin embargo, es preciso acentuar en este punto la necesidad de trabajar desde una perspectiva de género que permite dimensionar factores sociales, históricos y personales que influyeron en la recepción y distribución de la obra, como ya ha sido estudiado en otros casos similares de escritoras dentro y fuera de México.

En este trabajo se estudian ambas novelas desde una perspectiva literaria a través de la categoría de autoficción, un género que se ha nombrado como tal desde los setenta, pero que funciona para leer las novelas de Marín desde una perspectiva histórica, ya que, a través de este género, los autores toman su vida para escribir un relato que obedece a las reglas de la ficción más que a las de la realidad. Las estrategias literarias sirven para contar una historia que sí sucedió de manera eficaz, lo que a veces impide que ciertas características del relato coincidan con los hechos. “Aunque la autoficción es un relato que se presenta como novela, es decir como ficción, o sin determinación genérica (nunca como autobiografía y memorias), se caracteriza por tener una apariencia autobiográfica”⁴. Las novelas de Marín, sobre todo *La Única*, tienen claras referencias autobiográficas, pero no se nombran como tal, sino como novela, a diferencia, por ejemplo, del libro *My Art, My Life: An Autobiography*, que aborda la vida de Diego Rivera escrita por Gladys March, a partir

⁴ Manuel Alberca, “¿Existe la autoficción hispanoamericana?”, *Cuadernos de CILHA*, (Centro Interdisciplinario de Literatura Hispanoamericana), vol. 7, núm. 7-8, (2005): 115-127.

de una serie de entrevistas, que tiene la pretensión de hacer un recuento minucioso de todo lo que vivió el pintor a lo largo de su vida, haciendo énfasis en sus logros y el reconocimiento público. La autobiografía busca ser abarcativa porque su objetivo es tener todos los datos posibles y es generalmente escrita por figuras públicas; la autoficción busca, en cambio, ceñirse a un relato que es significativo para una persona, independientemente de su rol social, y que puede ceñirse a un solo acontecimiento o aspecto de la vida.

Uno de los ejes del criterio para seleccionar el corpus de la presente investigación es el hecho de que en esas novelas se presenta una clara ruptura con la imagen decimonónica del ideal femenino, en el cual una mujer se consagraba como tal al tener una familia y dedicarse completamente a ella con feliz abnegación. La autora aquí presentada, Guadalupe Marín,⁵ quien se convirtió en un ícono de la mujer moderna mexicana, rompió, a través de la ficción y en su vida, con las expectativas y los valores que hasta ese momento se consideraban imprescindibles en una mujer, como la maternidad, el matrimonio, la humildad, la castidad, el recato y el apego a la religión, que eran una exigencia, sobre todo en la élite; porque si bien las expectativas se manifestaron en todas las clases sociales, las necesidades económicas se impusieron sobre las exigencias del género. Desde finales del siglo XIX muchas mujeres se sumaron a las que ya trabajaban en el campo y en los mercados, para entrar a las fábricas, sobre todo en la industria textil y tabacalera. Este fenómeno, junto con la educación, comenzó a fisurar “el imaginario del orden social del periodo de entre siglos, construido sobre un conjunto de conceptos hispánicos y católicos de antigua data pero bien enraizados en la socialización cotidiana, [en el que] una mujer decente sería una dedicada a su hogar, sexualmente pasiva —llegando si era el caso hasta la abstinencia—, y protegida por la autoridad de su esposo.”⁶ Uno de los cambios que sucedieron en México las primeras décadas del siglo XX, gracias a este tipo de rupturas, fue la movilidad entre clases sociales que permitió a figuras como Marín, que venía de una

⁵ Guadalupe Marín es conocida por haber sido modelo de pintores y fotógrafos tan reconocidos como Edward Weston, Diego Rivera y Juan Soriano; también por haber estado casada con Diego Rivera y Jorge Cuesta. Se ahondará más en su biografía en el capítulo 1.

⁶ Nathaly Rodríguez Sánchez, “Esas mujeres con corte a lo muchacho y con las piernas al aire. Las pelonas y la transformación de la feminidad en la Ciudad de México en la década de los veinte” en *Conflicto, resistencia y negociación en la historia*, México, coord. por Pilar Gonzalbo y Leticia Mayer (México, El Colegio de México, 2016), 306.

familia de provincia sin mucho dinero, que se posicionaran entre los grupos de poder y las élites políticas y culturales, y escandalizaran con sus actitudes desparpajadas e irrespetuosas.

Si bien Marín no representó al común de las mujeres, sí personificó un cambio de paradigma en cuanto a las posibilidades que tenía el género. Tanto en los personajes de sus novelas como en su vida personal, ella demostró que la mujer moderna tenía un margen de acción mucho más amplio que en el siglo XIX. En el México posrevolucionario ellas salieron de sus casas para trabajar, pasear, estudiar, bailar; pudieron casarse por amor, divorciarse, no tener hijos, pintar, escribir y tomar sus propias decisiones; por supuesto, no fueron todas ni en todos los ámbitos, pero de distintas formas en los distintos estratos sociales el imaginario decimonónico comenzó a desmoronarse. Así, esta tesis busca comprender, a través de la lectura de una escritora que surgió de esta transformación social, la transición de la generación que nació a finales del siglo XIX y vivió los cambios que surgieron a principios de siglo, y que, por lo tanto, se debatió entre la tradición y la ruptura. Será necesario pensar en estos cambios con perspectiva de género para explicar cómo se modificó la figura de la mujer en el imaginario de la modernidad durante las primeras décadas del siglo XX.

De esta forma, la obra de Guadalupe Marín formó parte de un proceso histórico que rompió con el ideal femenino decimonónico según el cual debían permanecer en casa, en el ámbito de lo privado, para abrir un abanico de posibilidades de lo que significaba ser mujer: escribir, ser madre, participar de la política,⁷ pertenecer a un país e incidir en el ámbito público. Marín tenía una visión particular sobre las posibilidades que las mujeres podían ejercer a través de sus distintas posiciones sociales y posturas políticas. En sus novelas se reflejan las controversias de la época y los cuestionamientos que surgieron a partir de las nuevas circunstancias. En esta investigación se profundiza en la descripción y las reflexiones sobre la mujer moderna. Para Marín se convirtió en un concepto fundamental que rompió con los valores tradicionales en los que fue criada. A pesar de las expectativas familiares, no tuvo una vida de ama de casa ni se dedicó únicamente a escribir sobre

⁷ Política en el sentido amplio que implica un lugar y una postura en el mundo, frente a los otros.

“cuestiones femeninas”. Exploró distintas ideas sobre el amor, la maternidad, el matrimonio, el deseo, la libertad, la política, el país. Expresó, a través de la escritura, las diversas posibilidades que se abrieron en el siglo XX y el concepto de modernidad.

La modernidad es un concepto escurridizo y ambivalente. Su origen proviene del vocablo latino *modernus*, que hace referencia a lo que acaba de pasar hace un momento. Durante el Renacimiento comenzó a utilizarse de la misma forma que ahora lo hacemos coloquialmente, como “lo actual”, así lo empleó Dante Alighieri a principios del siglo XIV.⁸ Así también lo utilizó Guadalupe Marín en sus textos, como el resto de los escritores. Lo moderno se convirtió en una categoría de prestigio que tenía que ver con la experimentación, la sincronía con los creadores de otros países y el hecho de abordar temáticas relacionadas con los cambios de la vida cotidiana. Las variantes de la palabra ya habían comenzado a utilizarse desde el siglo XIX, la palabra modernismo es una de estas. No está de más aclarar que, a pesar de estar relacionados, son conceptos distintos, el modernismo es una corriente literaria influenciada por el parnasianismo y el simbolismo que surge de escritores latinoamericanos, el más visible es Rubén Darío y se ahonda en ella más adelante.

Desde esta perspectiva se piensa en la modernidad como un concepto que se ha transformado a lo largo de los años y que ha sido utilizado con distintas acepciones y desde distintas perspectivas. En los años que siguieron a la Revolución Mexicana existió una continuidad con la búsqueda política del Porfiriato, “orden y progreso”; sin embargo, este nuevo camino nacional estuvo atravesado por la necesidad de dejar atrás la lucha armada, así como la de tomar en cuenta nuevos actores sociales. La búsqueda de la modernidad se impregnó en la vida política, cultural, social, empresarial, educativa, incluso agrícola y alimentaria. Cada aspecto de la vida nacional estuvo permeado por la ideología que estableció a la modernidad como un objetivo deseable en el imaginario, como un ideal nacional que México todavía no alcanzaba y del que estaba lejos. Sin embargo, es un concepto tan amplio y con tantos modelos que muchas veces se vuelve bandera de causas disímiles e incluso contradictorias.

⁸ “Moderno”. Etimologías de Chile. <http://etimologias.dechile.net/?moderno> 20 de agosto 2019.

En esta investigación se explora qué significó la modernidad para Marín y para las mujeres, para quienes se abrió un abanico de posibilidades. En las novelas se puede observar cómo los dilemas y las oportunidades aparecen por primera vez en contraposición con la visión severa y asustadiza de generaciones anteriores; incluso los mismos personajes femeninos, como Marcela, quien cambia radicalmente su manera de pensar, se cuestionan las costumbres, reglas y prejuicios provenientes de creencias que ponen en duda o ya no consideran válidas. Marín se atreve a experimentar y a preguntarse qué es la modernidad y cómo funciona. Como documentos históricos, sus novelas son muy valiosas porque comparten algunos de los pocos testimonios que reflejan las vivencias y opiniones del sexo femenino emitidos por ellas mismas.

También es necesario comprender cómo se reflejó este concepto en la literatura y el arte. En México, las corrientes artísticas posrevolucionarias se debatieron entre la exaltación de lo nacional reflejado en el muralismo, indigenismo, la novela de la Revolución Mexicana; y las vanguardias, que miraban hacia la experimentación que se estaba haciendo en Estados Unidos y Europa. Grupos como Los Contemporáneos y Los Estridentistas se sumergieron en la búsqueda de lo moderno. Curiosamente, es posible ubicar la figura de Marín entre estas dos grandes vertientes artísticas. Por un lado, Diego Rivera renunció al cubismo y al impresionismo para convertirse en el exponente más visible del muralismo, una expresión cargada de ideología nacionalista; por el otro, Jorge Cuesta, que perteneció a Los Contemporáneos, desdeñó continuamente el muralismo y se volcó a la búsqueda de una poesía abstracta de imágenes rebuscadas y opacas. A pesar de que Marín defendió incondicionalmente el talento de Rivera, nunca se identificó con sus causas comunistas o nacionalistas, en cambio, se sentía atraída por el arte de vanguardia y las influencias extranjeras. Así, resulta necesario profundizar en las manifestaciones con las que se identificó Marín y qué tanto se reflejó esta pugna en su obra.

Hay que recalcar la importancia que tuvo la vida personal en la formación artística y literaria de Marín, porque aunque no accedió a la educación formal, su vida de casada le permitió tener un contacto cercano con una gran diversidad de creadores y de obras; sus aspiraciones literarias se influenciaron de la vida cultural que le rodeaba en la casa de

Rivera, donde la empezaron a visitar el grupo de los Contemporáneos, antes de que fueran identificados como tal. Primero simpatizó con Novo y Villaurrutia, a quienes escuchó platicar de literatura y escritores; hasta después llevaron a Jorge Cuesta, quien quedó prendado de Marín. En este sentido, es muy importante pensar en la brecha de género que no hacía de la educación de las mujeres una prioridad. Y en cómo esta forma de aprender y entrar en el mundo cultural estuvo atravesada por estas circunstancias. La figura de Marín parece una excepción y más bien es una muestra de cómo los mecanismos, las formas de pensar y las posibilidades se estaban transformando como parte de un proceso histórico de larga duración, aunque algunos cambios también fueron acelerados por la coyuntura que vivía México a principios del siglo XX.

Las formas en las que se expresó el género en la historia de México del siglo XX tienen que pensarse desde la coyuntura de la Revolución,⁹ una revuelta política que provocó mucha movilidad social y desestabilizó las estructuras; uno de los ejemplos más contundentes es que permitió la intrusión de algunas mujeres en el estrato público. “La convulsión social trajo aparejada una crisis social que fue el escenario idóneo para que las mujeres asomaran la cabeza al espacio público”.¹⁰ Como explica Monsiváis en el prólogo al libro *Género, poder y política en el México posrevolucionario*, la desestabilización de las estructuras permitió a ciertos sectores de la sociedad, como el caso de las mujeres que se vistieron de hombres para irse con la bola e incluso tomar lugares en las jerarquías militares, romper con los roles tradicionales y transgredir los valores que por muchas generaciones habían permanecido estables. En el caso de las mujeres, fue una oportunidad para envalentonarse y tomar como propias posturas políticas de otros lugares del mundo (así se introdujo el feminismo). Y a pesar de la violencia y las restricciones, pudieron enunciar desde su voz para expresar posturas ideológicas y estéticas, así como exigir cambios inmediatos y directos en la vida cotidiana.

⁹ La construcción de las expresiones de género: masculinidad y feminidad, se transformaron en algunos aspectos con la Revolución, los hombres debían ser machos y la violencia se agudizó; las mujeres, aunque debían ser abnegadas, también se volvieron atrevidas y bélicas.

¹⁰ Margarita Espinosa Blas, “Las mujeres en la Revolución y los recuerdos de una niña” en *Nuestra voz sale al balcón. Mujeres Queretanas en la historia*, coord. por Lourdes Gállego (Querétaro: Fondo Editorial de Querétaro, 2015), 215.

El feminismo, un movimiento de liberación de la mujer y de lucha por sus derechos que comenzó en el siglo XIX con las sufragistas anglosajonas, llegó a México sobre todo por la influencia de Estados Unidos, y aunque no fue recibido por las masas, sí se insertó en ciertos círculos de mujeres intelectuales que comenzaron a difundir sus opiniones sobre la vida de las mujeres y las condiciones adversas que no les permitían ser independientes y las colocaban por debajo de sus pares hombres. A través de los congresos, asambleas y publicaciones se trajeron a debate distintas problemáticas, sobre las cuales se dividieron las opiniones entre las más radicales, las conservadoras y las moderadas, quienes buscaron que la educación se convirtiera en la primera de las demandas, ya que, a partir de ésta podrían surgir las demás. Sin embargo, es necesario reconocer el arrojo de las feministas más radicales, quienes introdujeron los temas más escandalosos como la sexualidad infantil, el divorcio y el sufragio.

Las feministas de las décadas de 1920 y 1930 son aguerridas y vehementes. En la defensa y promoción de sus derechos disponen de la persistencia (el coraje) y no mucho más. La mayoría pertenece al Partido Comunista, y su fervor las hace soportar el machismo de sus camaradas que ven en las mujeres sólo “Adelitas”, las compañeras fieles negadas para el liderazgo. Son valientes, imaginativas, dispuestas a la entrega literal de la vida, pero según la dirigencia todo esto no es motivo suficiente para cancelarse la autonomía.¹¹

Aunque los ejemplos de personas que rompieron las formas tradicionales de vida sean pocos y la mayor parte de la población haya continuado con las mismas costumbres y creencias, el rompimiento significa un parteaguas de lo que es o no posible y transforma paulatinamente a toda la población, por eso es necesario identificar las transgresiones que abren una brecha en la cultura de los géneros que poco a poco se va extendiendo a la mayor parte de la población. En este sentido, Elisa Muñiz, en el libro *Cuerpo, representación y poder. México en los albores de la reconstrucción nacional, 1920-1934*, explica:

¹¹ Carlos Monsiváis, “Prólogo” en *Género, poder y política en el México posrevolucionario*. coord. por Gabriela Cano, Mary Kay Vaughan, Jocelyn Olcott (México: Fondo de Cultura Económica: México, 2009), 32.

[...] la cultura genérica se reproduce en todas direcciones, en todos los ámbitos de la vida cotidiana, más allá de la tradicional distinción entre esfera pública y esfera privada de la vida y desde cuyos supuestos se profundiza la diferenciación entre los sujetos femeninos y masculinos por el lugar que ocupan en la distribución espacial del mundo liberal [...] En resumen, trato de estudiar la cultura de género como una forma de la historia cultural, donde la historia de las representaciones permita atender la comprensión de las prácticas que articulan representaciones colectivas y conductas personales, maneras de sentir, conocer, pensar respecto al estado de una sociedad y, por tanto, a su historia.¹²

Elisa Muñiz en este libro establece el control del cuerpo, reflejado en los manuales de comportamiento, las modas y la censura, como una instancia del control político en el marco de la construcción de una identidad nacional, porque, cuando terminó la Revolución, el Estado constriñó los roles de género y buscó la reorganización de la sociedad a partir de pautas de control del comportamiento, debido a que se habían transgredido las normas y costumbres arraigadas durante el siglo pasado, “la segunda mitad del siglo XIX entronizaría el ideal victoriano de la mujer y la ataría a su rol en la familia, estabilizándose la figura de ángel del hogar para los tiempos porfirianos”.¹³ Uno de los ejemplos más mencionados por los autores¹⁴ es el día de la madre, celebración que exaltó actitudes que debían tener las madres como la abnegación, el sacrificio, la paciencia y el amor incondicional. Esta idea se suma a la hipótesis de Monsiváis en el prólogo del libro *Género, poder y política en el México posrevolucionario*, en el que propone que durante las primeras décadas del siglo XX, la Revolución mediante, los cambios que trajo la modernidad se reflejaron en fisuras a las reglas y costumbres de una sociedad patriarcal en la que las mujeres tenían como destino ideal el matrimonio y la maternidad.

Por supuesto, no se pueden homogeneizar todas las experiencias. Lo que para algunos sectores de la población pudo ser liberador, para otros fue violento, indignante u

¹² Elsa Muñiz, *Cuerpo, representación y poder. México en los albores de la reconstrucción nacional, 1920-1934*, (México: Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco / Miguel Ángel Porrúa, 2002), 12 y 14.

¹³ Rodríguez Sánchez, “Esas mujeres con corte a lo muchacho”, 303.

¹⁴ Monsiváis, “Prólogo”, 30.

ofensivo. Sin embargo, sí es posible pensar en el cambio de siglo a través de las transformaciones que el proceso de industrialización y el capitalismo a nivel mundial¹⁵ y “del cambio cultural internacional de la primera posguerra, caracterizado por la relajación moral”¹⁶; y en México, desde la lucha armada y las pugnas políticas, que también desestabilizaron las normas morales. Un ejemplo que se relaciona con el tabú de las mujeres en el espacio público, es el diálogo abierto sobre la homosexualidad; Monsiváis asocia esta serie de cambios con la posibilidad de que algunos escritores salieran a la luz expresando explícitamente su sexualidad. “A esta *aparición de subsuelo moral*, la explican razones culturales (la difusión de Freud, el fin del aislacionismo informativo en el país, los cambios en la cultura y la literatura internacionales, etcétera), y, sobre todo, la Revolución mexicana”.¹⁷

Los cambios generan rompimientos, actitudes que hacen tambalear tradiciones y formas de ver el mundo, esto puede provocar una reafirmación enérgica por parte de sectores conservadores, y por supuesto, enfrentamientos y negociaciones. De esta forma, es posible observar cómo en el siglo XX se abrieron brechas por las que las mujeres pudieron desafanarse de reglas y exigencias sociales. Sin embargo, también se recrudecieron las estrategias del Estado y de la Iglesia para que se fortalecieran estos mandatos en la vida cotidiana, ante el peligro constante de las nuevas tentaciones, como los trabajos fuera de casa, las modas que venían del extranjero, la propagación de estereotipos femeninos en el cine o la liberación de instituciones como el matrimonio.¹⁸

Un ejemplo de estas pugnas entre actores sociales que provocaron las resignificaciones de género aparece en uno de los artículos de este libro escrito por Anne Rubenstein: “La guerra contra ‘las pelonas’ Las mujeres modernas y sus enemigos, Ciudad

¹⁵ Magaña Zepeda, Aline, “Alfredo Lama, *Economía mundial. De la Revolución Industrial a la Primera Guerra Mundial*”, *Signos Históricos* (UAM), vol. 13, no. 25, enero-junio, (2011).

¹⁶ Rodríguez Sánchez, “Esas mujeres con corte a lo muchacho”, 312.

¹⁷ Carlos Monsiváis, “El mundo soslayado (Donde se mezclan la confesión y la proclama)” en *La estatua de sal* de Salvador Novo (México: Fondo de Cultura Económica / Kindle, 2010).

¹⁸ Anna Macías en *Contra viento y marea El movimiento feminista en México hasta 1940* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2002) explica cómo cambió la vida de las mujeres en distintos gremios y contextos, y cómo surgieron movimientos políticos, culturales y artísticos abanderados por el feminismo.

de México, 1924”.¹⁹ El texto describe cómo un nuevo estilo de peinado, el cabello corto, desató una serie de luchas ideológicas que se materializaron en la agresión sumamente mediática a unas jóvenes estudiantes en el edificio de la Escuela de Medicina de la Ciudad de México. El ideal de mujer se transformó radicalmente durante esta época, no sólo fue el cabello, también el cuerpo, por lo tanto, la ropa, los vestidos holgados y la moda deportiva representaron al nuevo modelo de belleza femenina que se acercaba a lo andrógino; incluso el uso del corsé, que habían criticado los médicos por muchos años sin éxito, comenzó a ser desplazado por vestidos sueltos y relativamente cortos que escandalizaban a los sectores más conservadores de la sociedad.

Rubenstein plantea que este debate comenzó cuando esta moda extranjera que era común entre la élite, comenzó a propagarse a través del cine, revistas y otras manifestaciones culturales, como el fomento al deporte que venía directamente de la Secretaría de Educación dirigida por Vasconcelos. Esta pugna tenía que ver con la clase social, puesto que estaba bien visto que las mujeres ricas siguieran las modas de Europa y Estados Unidos, pero no les parecía que mujeres pobres y mestizas adoptaran estas formas de arreglo personal que rompían con la imagen tradicional de la mujer mexicana, representada con una trenza larga, dentro de su hogar. El peinado “a la bob” (en México se les llamó “las pelonas”) provocó la indignación e incluso la violencia de muchas personas que estaban en desacuerdo con que cambiaran las costumbres y, sobre todo, que se adoptaran las extranjeras que lastimaban las tradiciones más arraigadas. El asunto por supuesto no era el cabello en sí, sino la materialización de una señal que reflejaba que el lugar de las mujeres en la sociedad, en las familias, en el mundo laboral y en los grupos intelectuales estaba por cambiar.

Las expresiones culturales requieren ser estudiadas con profundidad para comprenderse en el contexto, por eso, desde la teoría, el tema se tiene que abordar desde distintas perspectivas. Primero, es imprescindible tomar en cuenta el trabajo de análisis, literario y político sobre el discurso, pensándolo como el aterrizaje, tanto de la cultura,

¹⁹ Anne Rubenstein, “La guerra contra ‘las pelonas’. Las mujeres modernas y sus enemigos, Ciudad de México, 1924” en Género, poder y política en el México posrevolucionario, coord. por Gabriela Cano, Mary Kay Vaughan, Jocelyn Olcott (México: Fondo de Cultura Económica: México, 2009).

como de una persona; en este caso se analiza el discurso escrito por Guadalupe Marín en dos novelas, que como se verá, fueron publicadas con una diferencia de tres años, lo que refleja un cambio en su forma de percibir distintos aspectos de la cultura como la feminidad, el amor, el proceso creativo. Para esto se utiliza el concepto de Marc Angenot: “discurso social”, propuesto en el libro *El discurso social los límites históricos de lo pensable y lo decible*.²⁰ Angenot analiza el discurso a través de una mirada sincrónica de un momento histórico. Plantea que en las distintas manifestaciones discursivas hay límites de lo que puede o no decirse, porque las ideas se van transformando paulatinamente y nadie va adelantado a su tiempo. Aunque existan opiniones que parecen muy arriesgadas o radicales, siempre están en el límite de lo pensable y lo decible, así se insertan en la sociedad hasta que se normalizan y los límites se amplían. Las opiniones y situaciones que plantea Marín no necesariamente estaban generalizadas, pero ya eran parte de lo posible en el discurso y, por lo tanto, existían en el imaginario.

Es muy importante tomar esto en cuenta cuando hablamos de la cultura femenina y los rompimientos de los parámetros establecidos por la cultura patriarcal mexicana. Estos dependen de muchos factores y responden a la época, tanto, como a las personas que las llevan a cabo. En este caso, hay que tomar en cuenta que el paso del siglo XIX al XX implicó a nivel mundial una transformación de pensamientos, después de los movimientos sufragistas, los de las obreras organizadas, incluso el movimiento de la templanza que defendía los valores tradicionales de la familia. Aunque las causas fueran distintas, todos estos sacaron a las mujeres a la calle y les demostraron que también tenían posibilidades de incidir en el estrato público. En México, además, este tipo de manifestaciones se cruzaron con la necesidad de una transformación política y la lucha armada. Para comprender cuál fue el papel que jugaron las mujeres en ese momento, tenemos que mirar hacia los pequeños reajustes discursivos que fueron modificando lo decible. Uno de los signos que identifica Cristina Deveraux es la aparición de publicaciones como *Violetas del Anáhuac*,²¹

²⁰ Marc Angenot. *El discurso social: Los límites históricos de lo pensable y lo decible* (Buenos Aires: Siglo XXI, 2010).

²¹ *Violetas del Anáhuac* es una publicación fundada por Laureana Wright, una escritora hija de una mexicana y un estadounidense que pudo acceder a una educación privilegiada. Fue uno de los primeros semanarios

escritas y editadas por mujeres. “At this time in Mexico, there was a perceived peace and stability throughout the nation, yet looking just below the surface of the society, subversive voices such as *Violetas* emerge.”²²

Angenot propone que en cada época reina una hegemonía de lo pensable que impone dogmas, creencias irrefutables; fetiches, temas de los que todo el mundo quiere hablar; y tabúes, temas en los que existe una resistencia de ser mencionados. En la hegemonía están los límites de lo decible, es decir, los límites que se pueden traspasar y las ideas que se pueden romper, tal como la publicación “*Las Hijas del Anáhuac*”²³, que instó a la superación de la mujer por medio del estudio, pero sin descuidar la casa: ‘... queremos, sí, que la mujer escriba y estudie, pero *nunca que por esto, se olvide de sus atenciones domésticas* sino que recuerde sus estudios y procure mejorar su inteligencia’²⁴. Esta cita, por ejemplo, puede identificarse con lo que propone Angenot como tabúes; si el tabú existe como un miedo a lo que no debe suceder, es que, efectivamente, puede suceder; si se nombra como límite, existe discursivamente, aunque sea como una forma de intentar que no exista en la realidad. Lo que visualizaron las revistas editadas por mujeres a finales del siglo XIX como un tabú, se volvió una realidad hasta el siglo XX, cuando mujeres como Guadalupe Marín y Antonieta Rivas Mercado, antepusieron sus actividades literarias al hogar, dejaron a sus esposos y ejercieron la maternidad desde sus propias necesidades. Sin embargo, sus escrituras permanecieron marginales y su conducta fue socialmente reprobada, el tabú continuó siéndolo y eso las mantuvo al margen de los cánones literarios y del prestigio entre los grupos artísticos. El ideal de mujer como ángel del hogar cambió, pero se reforzó con acciones como el establecimiento del día de las madres propuesto por

hechos de mujeres para mujeres. Comenzó con el nombre de *Las hijas del Anáhuac* en 1873 y cambió de nombre 1888 por *Violetas del Anáhuac. Periódico literario, redactado por señoras*. Claudia García Benítez, *Las mujeres en la historia de la prensa. Una mirada a cinco siglos de participación femenina en México* (México: DEMAC, 2012).

²² Cristina Victoria Devereaux Ramírez, *Claiming the discursive self: Mestiza Rhetorics of Mexican Women Journalists, 1876-1924* (El Paso: The University of Texas at El Paso, 2009), 13.

²³ *Las hijas del Anáhuac* fue una publicación realizada por las alumnas de la Escuela de Artes y Oficios para mujeres dirigida por Concepción García y Ontiveros, se editó por primera vez el 19 de octubre de 1873. Las escritoras firmaban con nombres de diosas aztecas.

²⁴ García Benítez, *Las mujeres en la historia de la prensa*, 62.

Vasconcelos. Es necesario, entonces, pensar en categorías que expliquen estos discursos y ponderen su alcance en la cultura nacional.

El género, como categoría analítica, no sólo busca visibilizar a las mujeres, también contribuye a problematizar la realidad social al ponerlo en relación con lo masculino. Así, la historia de la literatura de las mujeres saca a la luz a una autora olvidada, pero el hecho de leerla y estudiarla desde el género implica ponerla en relación con sus pares varones y el destino de sus obras, es decir, comprender por qué los libros de sus contemporáneos sí fueron difundidos y los de ella no; tenemos que preguntarnos qué diferencia existió entre sus condiciones de producción, valoración y recepción de la obra. Este análisis ha permitido muchas veces ver cómo las mujeres producimos desde condiciones desiguales en muchos sentidos (materiales, de tiempo, de acceso a editoriales, de valoración); así como visibilizar su obra y ubicarlas en la historia.

Quizá, lo más problemático de esta perspectiva es que las investigaciones sobre mujeres suelen permanecer en la clasificación de lo femenino. Esto provoca que sí se hable del contexto general cuando se trabaja la obra de una mujer, pero que ésta no sea nombrada en las investigaciones de sus pares hombres, o cuando se habla de los acontecimientos en general. En esta tesis se utiliza el género como una de las categorías que se utilizan en la historia cultural y una herramienta para insertar la obra de Guadalupe Marín en la historia de la literatura mexicana, dado que la investigación buscará comprender por qué no se le prestó atención a las novelas cuando fueron publicadas, ni desde de la crítica ni por otros escritores y por qué quedaron fuera del corpus de la literatura mexicana; por eso, es fundamental leer la obra desde sus aportaciones a la historia de la literatura y en relación a los escritores que fueron sus contemporáneos.

La investigación ahonda en cómo el imaginario de la modernidad permeó en la vida de las mujeres y en sus apariciones en el ámbito público. El trabajo asalariado, por ejemplo, jugó en este proceso un rol central porque se convirtió en una posibilidad de supervivencia para grandes grupos de mujeres que debían sostenerse solas, o incluso, mantener a sus familias. Estas nuevas prácticas no se pueden explicar únicamente a través de los cambios ideológicos porque influyeron circunstancias económicas, políticas y sociales que

transformaron radicalmente el rol de la mujer en el imaginario y, por lo tanto, las circunstancias y posibilidades de las mujeres. De esta forma, los problemas y las necesidades que plantea el feminismo hasta ahora, se originaron en ese periodo de tiempo entre siglos; los malestares, inquietudes y exigencias germinaron con las sufragistas, las trabajadoras de las fábricas, las primeras maestras, científicas, médicas, escritoras y periodistas.

De esta forma, a partir del imaginario de la modernidad las mujeres lograron explorar roles distintos dentro de la sociedad y comenzaron a independizarse ideológica y materialmente. En las primeras décadas del siglo XX, sobre todo después de la Revolución, pudieron surgir figuras como la de Guadalupe Marín, una mujer que logró salir de su núcleo familiar y su clase social e insertarse en los círculos de los artistas más prestigiosos. Y no sólo eso, logró escribir y publicar dos libros en donde manifiesta sus propias opiniones y deseos. En las novelas se reflejan las dificultades que tuvo como mujer, pero también las posibilidades y las búsquedas a las que tuvo oportunidad de acceder por estar en contacto con artistas, escritores, feministas y comunistas.

Marín se nos presenta como una figura paradigmática. Por un lado, fue conocida por todo el mundo cultural, su figura fue representada por los artistas más prestigiosos; pero su obra permaneció desconocida e ignorada. Durante todos estos años ha permanecido el estigma de que ella no era una escritora real, pues nunca perteneció al campo literario ni fue reconocida por otros escritores. Sin embargo las obras están ahí, dos novelas que se escapan de la estética modernista, de la temática revolucionaria o colonialista y de los arrebatos líricos propuestos por los Contemporáneos.

Un autor no es una persona. Es una persona que escribe y publica. A caballo entre lo textual y el texto, el autor es la línea de contacto entre ambos. El autor se define simultáneamente como una persona real socialmente responsable y el producto de un discurso. Para el lector, que no conoce a la persona real, pero cree en su existencia, el autor se define como la persona capaz de producir ese discurso, y lo imagina a partir de lo que produce. Tal vez no se es autor más que a partir del segundo libro, cuando el nombre propio inscrito en la

cubierta se convierte en el <<factor común>> de al menos dos textos diferentes y da, de esa manera, la idea de una persona que no es reducible a ninguno de esos textos en particular, y que, capaz de producir otros, los sobrepasa a todos.²⁵

Es muy importante el hecho de que publicó *Un día patrio*, así que no podemos decir que *La única* la define, lo que podría juzgarse fácilmente partiendo de que es una novela de inspiración autobiográfica. Como si fuera insuficiente que el material de su escritura surgiera únicamente de su vida y la inventiva de escribirla se menospreciara. Además de que en la época actual, después de fenómenos como la obra de Karl Ove Knausgård, quien lleva toda su vida novelando su vida en seis tomos *bestsellers*, no podríamos decir que eso no puede ser material literario. Y no sólo por los temas, sino por los tratamientos. Si en *La única* la narración ocurre desde el punto de vista de la protagonista, en *Un día patrio* hace el ejercicio literario de construir otros puntos de vista.

Para acercarnos a las dos novelas de Marín desde una primera aproximación literaria e historiográfica, es necesario enmarcar la obra con la biografía de Marín y sus influencias literarias desde una perspectiva de género que nos permita ubicarla en el campo artístico y describir cómo fue su relación con los distintos grupos de artistas y escritores, así como comprender cuál fue su conceptualización de la mujer moderna y su visión de la tradición literaria en la que insertó su obra. Estas dos líneas nos guiarán para comprender cómo desarrolló su propio *habitus* de escritora y cómo se posicionó en la sociedad posrevolucionaria, asimismo, será necesario pensar en las razones que no le permitieron ser conocida como novelista.

La estructura de la investigación se organiza entre la información que se tiene sobre su vida y entorno, para posteriormente profundizar en el análisis de las novelas. El primer capítulo, “Perspectivas metodológicas, género y autoficción”, describe el trayecto metodológico que se utilizó durante la investigación para leer a Marín. La perspectiva de género atraviesa toda la investigación porque fue el factor determinante para dimensionar

²⁵ Philippe Lejeune, “El pacto autobiográfico” en *Suplementos Anthropos*, (Barcelona: Editorial Anthropos, 1991), 51.

su posición dentro del campo literario y comprender las diferencias que se presentaron en su entorno respecto a otros escritores. Esta perspectiva metodológica ha sido fundamental en el rescate de escritoras que durante muchos años permanecieron desconocidas. Por otro lado, la autoficción nos permite hacer una lectura literaria sin perder la dimensión historiográfica, pero sin dejar de lado la noción de que la escritura de Marín es una obra de ficción.

El segundo capítulo aborda la vida de Marín a través de la recopilación de la poca bibliografía que existe sobre ella, en la que destaca *Dos veces única* de Elena Poniatowska, un libro problemático para ser utilizado en una investigación debido a que no tiene la seriedad de un estudio académico, sin embargo, arroja luz sobre los distintos acontecimientos de su vida. Este esbozo biográfico da cuenta, sobre todo, de los años que vivió en la Ciudad de México con Diego Rivera y Jorge Cuesta, que es la época retratada en las novelas. Además, contiene un breve resumen de la trama de ambas novelas y un recuento de los pocos textos críticos que existen sobre su obra.

El tercer capítulo está dedicado a describir cómo fue la transformación cultural de las mujeres en las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del siglo XX, está dividido en tres apartados. El primero aborda cómo la educación integró al género femenino durante el porfirismo y le dio un nuevo rol social; de este impulso surgieron las primeras publicaciones firmadas por mujeres que les abrieron las puertas al ámbito público. El segundo apartado aborda el periodo posrevolucionario y cómo se transformaron los paradigmas estéticos en el arte, la moda y la apreciación del género; durante esta época surgieron mujeres artistas que han sido más recordadas por su belleza física y sus historias tormentosas. Sin embargo, marcan un cambio significativo en las posibilidades que las mujeres tuvieron para salir del hogar, entrar en la vida pública y desarrollarse como artistas. El tercer apartado se detiene en la propuesta de Martha Santillán de que hubo un giro conservador hacia los años cuarenta y cómo esto influyó en la segunda novela de Marín, *Un día patrio*, en la cual la focalización de los personajes se centra en la mirada masculina.

El cuarto capítulo utiliza las categorías de campo y *habitus* planteadas por Bourdieu para hacer una breve descripción del campo literario con el que se encontró Marín de forma más cercana, así como cuáles fueron las principales tendencias e influencias literarias. En este capítulo podemos observar brevemente quiénes eran las principales figuras de la literatura en México. Marín trabó amistad con Xavier Villaurrutia y Salvador Novo cuando vivía con Diego Rivero, también estuvo casada con Jorge Cuesta, esto la acercó a ciertas temáticas y problemáticas abordadas por quienes ahora llamamos “los contemporáneos”, quienes se acercaron a lecturas extranjeras con la intención de renovar la literatura nacional.

Por último, el quinto capítulo plantea una lectura de las dos novelas desde una selección de tópicos que permiten aproximarse a la poética de Marín, quien se caracteriza por acercarse a la oralidad, la ironía y la fluidez en la prosa. Primero se aborda la tradición literaria que aparece en cada una de las novelas, a través de las menciones de ciertas obras y autores podemos acercarnos a las lecturas de su autora y a la perspectiva que tenía de la literatura, por ejemplo en sus constantes menciones a Dostoievski y la relación que traza con Mark Twain. En segundo lugar aparece la autorepresentación, la característica que ha sido más comentada de su obra y que en esta investigación ha servido para leer sus novelas desde la autoficción, podremos observar cómo, a través de estrategias literarias, utiliza elementos biográficos para construir sus personajes. En tercer lugar aparece una descripción de la gran variedad de personajes femeninos que aparecen en las novelas, y se observa cómo la mayoría se posiciona en contra de las reglas sociales establecidas y se asumen como mujeres modernas, es relevante mencionar que el uso de la voz es de los elementos que más enriquecen la narrativa de Marín. Finalmente, se hace un recuento de las apariciones de la modernidad como un motivo que se utiliza para hablar de la vida cotidiana, de los cambios en el género femenino, del arte y de las nuevas tecnologías.

1. Perspectivas metodológicas, género y autoficción

1.1 Perspectiva de género

La historiografía sobre la mujer ha sido mucho más sobresaliente en los siglos XX y XXI, sin embargo, siguen pendientes análisis más profundos de los textos y publicaciones de las mujeres escritoras, ya que pocos casos han sido trabajados desde distintas perspectivas y con el objetivo de enmarcarse en el panorama general histórico o literario. En los últimos años han aparecido múltiples estudios sobre Rosario Castellanos, Elena Garro, Inés Arredondo, entre otras escritoras mexicanas; sin embargo, éstas, primordialmente, publicaron después de 1950, y para este momento, aun con todas las dificultades que también se les presentaron, fueron reconocidas como escritoras. Las artistas de la primera mitad del siglo XX, en cambio, fueron conocidas como personajes de la vida pública antes que creadoras, sus relaciones personales pesaron sobre las obras y, las más de las veces, las opacaron o incluso ocultaron. El problema, en general, de las investigaciones sobre las mujeres es que suelen quedarse apartadas en ese rubro, sin pensarse desde distintas disciplinas o a partir de otras clasificaciones que las colocarían en un lugar más visible para que sean contrastadas y comparadas con estudios de otros temas, cada vez es más frecuente que se tomen en cuenta como aportaciones importantes para el conocimiento en general.

Aun así, los esfuerzos de muchas investigaciones les han otorgado a estos estudios una importancia teórica y metodológica que permite profundizar en temas que, al no estar muy trabajados, habían carecido de una sistematización que posibilitara distintas perspectivas del mismo tema. Por eso será tan relevante la categoría de género, que no solamente permite hacer énfasis en la importancia temática, sino que provee de recursos epistemológicos para enfrentar las problemáticas que presentan los objetos de estudio abandonados, escondidos y olvidados.

En esta investigación se estudiarán a profundidad las obras de una mujer que vivió a finales del siglo XIX y principios del siglo XX, porque en su vida y en sus textos podemos observar cambios culturales e ideológicos que rompieron con los valores construidos a través de siglos, que determinaron en la cultura occidental los términos de la feminidad. La

dicotomía madre-virgen y puta,²⁶ construida como una fortaleza con dos únicas habitaciones, se rompe desde la teoría, a través de cuestionamientos y propuestas sobre ser mujer, como *Una habitación propia* (1929) de Virginia Woolf, en la que se pregunta cómo una mujer podría llegar a ser escritora; pero también se resquebraja desde la práctica. Es importante analizar con profundidad las obras de las mujeres porque en sus vidas y obra podemos observar cambios culturales e ideológicos que han permeado los problemas y las necesidades que plantea el feminismo hasta ahora.

Cristina Devereaux, en la introducción a su tesis *The Mestiza Rhetorics of Mexican Women*, explica por qué es importante poner atención a los discursos marginales que se han dejado de lado por no cuestionar a un canon, que aunque se pronuncie como tal, nunca es universal, ni abarca al “espíritu de una época”. Ella propone la categoría retórica mestiza para estudiar la obra de algunas mujeres escritoras y periodistas de finales del siglo XIX y principios del XX. Dice que, en la búsqueda de una identidad nacional: “They were mixing an indigenous sentiment with European linguistic structure.”²⁷ Guadalupe Marín, quien nació a finales del siglo XIX y publicó por primera vez en 1938, atravesó justamente este periodo de transformación en el que vivió los cambios de paradigmas estéticos y culturales que le permitieron escribir dos novelas y publicarlas. Si las escritoras que propone Devereaux ensayan la enunciación de una voz mestiza que se otorga valor a sí misma, Marín pertenece ya a una generación que tiene esta conciencia y que la ejerce. Aspira al conocimiento europeo, coloca a Dostoievski como el escritor más importante, pero decide narrar desde la voz de una mujer mexicana, mestiza e ignorante.

Esta investigación exige una perspectiva multidisciplinar que utilice los aportes de los estudios literarios, así como de la historia cultural e intelectual, para dimensionar el aporte de Marín y otras mujeres de su generación al campo de la cultura y el arte en el México Posrevolucionario. Además, se adhiere a la tradición relativamente reciente de los estudios de género, que toma como punto de partida la historia de las mujeres, cuyo

²⁶ El libro *Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas* de Marcela Lagarde y de los Ríos es un excelente referente para comprender la construcción cultural de esta dicotomía.

²⁷ Devereaux Ramírez, *Claiming the discursive self*, 13. “Combinaron un sentimiento indígena con la estructura lingüística europea.” (La traducción es mía).

objetivo es reivindicar y recuperar distintos aspectos olvidados e ignorados de este sujeto de estudio. Sin embargo, el género surge como categoría analítica porque abre un estudio más amplio de las relaciones entre personas y características culturales que se definen de acuerdo a las tradiciones, exigencias, reglamentos, necesidades, deseos que van moldeando los comportamientos relativos al género y a la sexualidad.

Como explica Joan Scott en el segundo capítulo de *Género e historia*, “El género: una categoría útil para el análisis histórico”,²⁸ el uso de la palabra género, escindida pero relacionada con el sexo, se comienza a utilizar en los estudios académicos como una forma de establecer parámetros más rigurosos que se alejaron de la lucha política feminista para que los objetivos del activismo no dirigieran los resultados de las investigaciones. Sin embargo, Scott no descalifica lo político de la palabra, en cambio, ahonda en su valor gramatical como una manifestación cultural que merece la atención de las diferentes disciplinas y, en particular, la historia. La valora como una categoría de análisis que saca de la marginación a los estudios históricos de las mujeres. A la palabra “mujer”, en cambio, la califica como una categoría ahistórica, conclusión en la que ahonda Gabriela Cano en la “Introducción” al libro *Cuatro estudios de género en el México urbano del siglo XIX*. Cano retoma la idea de que el término “mujer” se convierte en un concepto abstracto, sin distinciones, ligado al término “hombre”. Explica la importancia del trabajo de investigación de Scott, en el que utiliza la categoría de género para replantear los estudios de Edward P. Thompson en el libro *La formación histórica de la clase obrera de Inglaterra* (1963). Scott identifica cómo este trabajo se plantea desde una visión exclusivamente masculina, y, por lo tanto, sesgada, de forma que las mujeres quedan fuera de la historia de la política obrera.

En esta discusión, una voz determinante ha sido la de Carmen Ramos Escandón, quien, en la introducción al libro *Género e historia*, explica que el interés en la historia de la mujer surge desde la historia de la vida cotidiana, como el libro de Braudel: *Vida material, economía y capitalismo*, que, al entrar en el ámbito privado, se encuentra con los

²⁸ Joan Wallach Scott, *Género e historia* (México: Fondo de Cultura Económica / Universidad Autónoma de la Ciudad de México, 2008). Este texto originalmente se publicó como un artículo en *American Historical Review*, vol. 91, núm. 5, diciembre de 1986.

espacios femeninos. Esto es apenas el principio, puesto que no es la única perspectiva para estudiar a las mujeres. Ramos aclara: “Debemos anticiparnos al error común de confundir historia de la familia, de la cotidianidad o aun de la sexualidad con la historia de la mujer, pues esto significaría reducir a la mujer meramente al ámbito familiar y a la condición de objeto sexual.”²⁹

Ramos explica que una historia de la mujer tendría que pensar en los diferentes aspectos que influyen en cualquier actor social, como la economía, la representación cultural, la lengua o la política. Hace énfasis en la idea feminista de que lo personal es político y en la preocupación de ubicar a las mujeres como sujetos históricos que viven en una sociedad específica y tienen que analizarse en relación a otras categorías como etnia o clase. En este sentido, coincide con Cano en pensar que la categoría “mujer” descontextualizada se convierte en una categoría ahistórica que no toma en cuenta la cultura en la que las mujeres de carne y hueso vivieron. En este sentido, también se pregunta sobre la categoría “patriarcado”, que se ha identificado como “causa universal de la opresión femenina.”³⁰ Ramos asegura que una perspectiva histórica en el estudio de los géneros ayudará a revelar lo artificial de los mismos y logrará identificar los cambios y permanencias en la vida cotidiana, las formas de producción y la construcción de lo femenino.

Recientemente se están realizando muchos y valiosos esfuerzos por subsanar los huecos que han dejado los estudios históricos y literarios respecto a la obra de las mujeres. Ángeles Mendieta fue una de las primeras investigadoras en preocuparse por indagar en el rol de las mujeres en la Revolución Mexicana, además de escribir las biografías de mujeres destacadas como Carmen Serdán Alatríste y Juana Belén Gutiérrez Mendoza; en 1961 publicó el libro *La mujer en la Revolución Mexicana* en el Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana. A partir de estos textos fundacionales, es posible pensar en muchas otras investigadoras que han hecho aportes fundamentales a las faltas en

²⁹ Ramos Escandón, Carmen. *Género e historia*. (México: Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, 1992), 9.

³⁰ Ramos Escandón, *Género e historia*, 15.

la historiografía del siglo XX mexicano. Algunas de las más relevantes son: Gabriela Cano Ortega, profesora investigadora de El Colegio de México, docente en el Programa Interdisciplinario de Estudios de Género, doctora en Historia por la Universidad Nacional Autónoma de México; Verónica Oikión Solano, profesora investigadora de El Colegio de Michoacán, doctora en Historia por la Universidad Nacional Autónoma de México; y Martha Eva Rocha Islas, investigadora en el Instituto Nacional de Antropología e Historia.

Si bien Gabriela Cano identifica las primeras investigaciones sobre la condición social de las mujeres en los años ochenta, apunta que la diversificación y proliferación de estos estudios sucedió en los noventa, cuando “se comienza a ir más allá de los estudios de caso y se ensayan interpretaciones más finas, que incorporan perspectivas analíticas de género”;³¹ y destaca que ha sido durante las dos primeras décadas del siglo XXI que esta perspectiva teórica se ha consolidado en las diferentes disciplinas.

Respecto a las autoras que comienzan a hacer aportes relevantes para la historiografía de las mujeres, Carmen Ramos Escandón identifica a un grupo de académicas feministas (1960-1990) de la generación de 1968 o pertenecientes a grupos feministas de los setenta, a éstas las distingue de las “precursoras militantes (1870-1920)” y las “burócratas de partido (1920-1960)”. Entre sus objetivos destaca la intención de rescatar a las mujeres como sujetos históricos y actores sociales, ubicarlas en situaciones específicas con el objeto de otorgarles la visibilidad que pudiera insertarlas en la memoria colectiva. Por ejemplo, identifica a Julia Tuñón como la primera en hacer una “lectura general de la historia de México ‘en femenino’”.³² Y a otras investigadoras que se han adentrado a descifrar la vida cotidiana de las mujeres en la Colonia como Josefina Muriel, Pilar Gonzalbo, Asunción Lavrin, Jean Franco y Patricia Seed.

La historiografía sobre las mujeres en la Revolución se ha ido ampliando gracias a los esfuerzos de muchas investigadoras e instituciones, por ejemplo, el centenario de la

³¹ Gabriela Cano, “Introducción” en *Cuatro estudios de género en el México urbano del siglo XIX*. (México: Programa Universitario de Estudios de Género, UNAM, 2001), 11.

³² Carmen Ramos Escandón, “Quinientos años de olvido: Historiografía e historia de la mujer en México”, *Secuencia* (Instituto Mora), núm. 36 (1996): 136.

Revolución promovió la publicación de muchos estudios. El Instituto de Nacional Estudios Históricos de las Revoluciones en México, por ejemplo, tiene una colección de Historia de las mujeres en México, sin embargo, Mary Kay Vaughan la describe como hermética respecto a las experiencias vividas por las mujeres, que fueron muy diversas y que han sido poco reconocidas y estudiadas desde sus particularidades.

En lo que todas estas autoras coinciden es en la necesidad de ahondar en los estudios de las diferentes experiencias que han tenido las mujeres en la historia, ya sea como un grupo, colectivo o de manera individual, porque han destacado en cierto ámbito, pero siempre colocándolas en una realidad histórica que no puede homogeneizarse, pues todas las experiencias son distintas y están atravesadas por sus circunstancias. La perspectiva de género resulta de mucha utilidad cuando se enmarca en la búsqueda de una historiografía que problematice a sus actores desde su contexto. Me parece que un ejemplo a seguir es la propuesta metodológica de Verónica Oikión Solano en su libro *Cuca García (1889-1973) Por las causas de las mujeres y la Revolución*:

Por lo tanto, los ejes que sostienen esta biografía se articulan bajo un triple enfoque que se ancla en la historia política de la izquierda para desmenuzar su *ethos*, es decir, la razón de ser mujeres y hombres de esta posición política en la búsqueda del cambio social y su conflicto con el Estado; en la historia social convertida en una exploración y explicación para dilucidar la construcción de las identidades y la conciencia de las mujeres, así como la subjetivación femenina como un proceso continuo, un acaecer en movimiento -su estatus de mujer, sus formas diferentes de ver el mundo y sus preocupaciones más íntimas- y la construcción de sus funciones sociales y políticas, y finalmente, en la historia de las luchas de las mujeres para entender sus combates permanentes con el fin de alcanzar la equidad e igualdad de género, así como el reconocimiento de todos sus derechos en un mundo patriarcal capitalista.³³

³³ Verónica Oikión Solano, *Cuca García (1889-1973) Por las causas de las mujeres y la revolución* (Zamora: El Colegio de Michoacán / El Colegio de San Luis, 2018), 26.

Como explica Toril Moi: “La única diferencia entre una crítica feminista y una crítica no feminista en este sentido es su perspectiva política formal.” Es decir, una que, justamente, sea crítica con los paradigmas que se dan por sentados en “la estética humanista de la jerarquía académica machista tradicional”.³⁴ Las mujeres como actores en la historia tienen que ser dimensionadas desde una visión que cuestione lo que otros autores han pasado por alto.

1.2 Autoficción

El género de la autoficción, que para muchos teóricos resulta ambiguo y paradójico, comenzará a pensarse a partir de las posibilidades de la autobiografía que se alejaron de concepciones solemnes y con intenciones de precisión histórica. Este cambio lo observó Philippe Lejeune (1938), un estudioso de la autobiografía que en 1975 propuso la existencia de un “pacto autobiográfico” entre el escritor y el lector como característica principal de una autobiografía, después de analizar ejemplos como los textos de André Gide, François Mauriac y Jean-Paul Sartre, quienes valoraban la novela por encima de la autobiografía por ser más verdadera, pero no se limitaron a escribir textos de ficción, porque tenían también la necesidad de escribir hechos que, efectivamente, habían sucedido.

Lejeune contrapone el “pacto autobiográfico” al “pacto ficcional” que establecen los lectores cuando leen una obra de ficción y aceptan tomar por verdaderos todos los planteamientos que se hacen dentro del universo ficcional. En la autobiografía, en cambio, los lectores toman por ciertos, fuera del universo del libro, los hechos que en él se plantean. Para comprender las diferencias entre un texto biográfico y uno autobiográfico, así como con un texto de ficción, Lejeune hace un análisis de las particularidades del género, entre las que destacan la prosa como forma literaria, la perspectiva retrospectiva y que la identidad del narrador coincide con el protagonista y con la del autor, independientemente de la persona gramatical utilizada en el texto.

[...] el vértigo nos acomete, pues incluso a la persona más ingenua se le ocurre pensar que no es la persona la que define al yo, sino el

³⁴ Toril Moi, *Teoría literaria feminista* (Madrid: Cátedra, 1988), 45.

yo el que define a la persona [...] Conjuremos, por el momento, ese vértigo. Lo que estamos entreviendo aquí, con respecto a la autobiografía, son los problemas de la diferencia entre la novela autobiográfica y la autobiografía. Pero también, para la autobiografía en sí, la evidencia de que la primera persona es un rol.³⁵

Para el teórico francés el problema de la voz es un problema de identidad que se construye a través de distintos recursos. Sin embargo, a él le parece que la ficción premeditada, distinta a la representación de la memoria, no tiene cabida en un género que pretende narrar hechos. Aun así, se posiciona desde las posibilidades del género a partir de la experimentación de la voz que se representa a sí misma. El “pacto autobiográfico” implica una dimensión performática.

[...] when Lejeune writes that “the impossibility of autobiography doesn’t prevent it from existing,” or when he confesses that “[he] believes in the Holy Spirit of the first person,” he is not taking the easy way out, but pointing to the performative dimension The Autobiographical Pact, Forty-Five Years Later of self-representation and self-conception that sets his theory apart from those of others.³⁶

De ahí que este texto haya sido fundamental para pensar en las posibilidades de la autoficción, un género que remite a la identidad de una persona real, pero se permite transgredir las circunstancias en las que el acontecimiento relatado sucedió. Lejeune pone sobre la mesa dos temas fundamentales, el primero es la cuestión identitaria, y cómo se representa en las distintas escrituras del yo; el segundo en la relación con la lectura, y la importancia en cómo se define un texto a partir de su relación con los lectores. En este caso, las novelas escritas por Guadalupe Marín, nos enfrentamos justamente a estas dos

³⁵ Lejeune, “El pacto autobiográfico”, 50. “[...] cuando Lejeune escribe que ‘la imposibilidad de la autobiografía no evita que exista’, o cuando ‘él confiesa que cree en el Espíritu Santo de la primera persona’, no está tomando el camino fácil, sino que señala la dimensión performativa. El pacto autobiográfico, cuarenta años después de la autorepresentación y la construcción de la identidad propia que separa su teoría de otras” (la traducción es mía).

³⁶ Carole Allamand, “The Autobiographical Pact, Forty Five Years Later”, *The European Journal of Life Writing*, (University of Groningen Press), vol. VII (2018).

interrogantes. ¿Sus libros pueden ser considerados autobiográficos?, ¿la lectura puede juzgarse desde el texto únicamente?

El término autoficción, utilizado como un género literario, aparece por primera vez en la novela *Fils* (1977), escrita por Serge Dubrovsky en la célebre cita: “¿Autobiografía? No, es un privilegio reservado a los importantes de este mundo, en el atardecer de su vida, y en un hermoso estilo. Es una ficción de acontecimientos y hechos estrictamente reales; si se quiere, autoficción, de haber confiado el lenguaje de una aventura a la aventura del lenguaje, fuera de sensatez y fuera de la sintaxis de la novela tradicional o nueva.”³⁷ Dubrovsky así, plantea ciertas características fundamentales del género, la autoficción no busca dar cuenta de sucesos célebres porque no tiene como objetivo tener relevancia histórica; en cambio se adentra en el individuo y un orden de importancia personal; también está fuera de la novela, porque ésta se ordena en un universo ficcional lógico y coherente, en el que los sucesos tienen significados y correspondencias, la autoficción deja cabos sueltos porque las respuestas de las preguntas del universo ficcional pueden estar en la realidad o a la inversa; por último, una de las características fundamentales es la aventura del lenguaje.

Esa aventura del lenguaje se refiere a una sola cosa, al psicoanálisis. El héroe y el analista dialogan imitando una sesión de análisis. El análisis justifica la pulsión autobiográfica y la ordena. Levanta las censuras que presenta la memoria y pone en funcionamiento la anamnesis que desborda al sujeto. A partir de la estrategia psicoanalítica, se crea una lengua propia para contar una vida. El psicoanálisis sacude la noción misma de la identidad personal que funda la escritura del yo cuando pone en evidencia el carácter inasible, fragmentario e infantil del yo.³⁸

El psicoanálisis y, en particular, la noción del inconsciente, cambió muchas nociones de la literatura, principalmente porque el vehículo para comprender qué es lo que se esconde detrás de las apariencias es el discurso. A través del lenguaje, el psicoanálisis comprende

³⁷ Dubrovsky citado por Julia Musitano, “La autoficción: una aproximación teórica. Entre la retórica de la memoria y la escritura de recuerdos”, *Acta literaria*, (Universidad de Concepción), núm. 52, julio (2016): https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0717-68482016000100006

³⁸ Julia Musitano, “La autoficción: una aproximación teórica”.

cómo son nuestras formas de relacionarnos con el mundo, cuáles son nuestros miedos y deseos ocultos. Sin embargo, hay que comprender la diferencia entre el lenguaje que se analiza en la terapia y el lenguaje literario. En una sesión el paciente habla sin un filtro que le permita revisar sus palabras y corregirlas, los errores, las formas de decir, el orden en el que aparecen los recuerdos, en fin, todas las particularidades del habla surgen sin demasiado control del hablante; el análisis se vale de estos rasgos para descubrir lo que no se ha dicho, lo que está detrás de las pausas y los silencios. En el lenguaje literario, en cambio, hay un trabajo con el lenguaje que se revisa y se planea, no quiere decir que no se puedan identificar rasgos de carácter o manifestaciones involuntarias, pero, en teoría, todo tendría que tener un propósito en el texto mismo. La autoficción utiliza el lenguaje literario, sin embargo, remite también a un yo de la realidad que tiene una profundidad inconsciente mucho más compleja que la de un personaje.

La cuestión que no deja de interesar a los estudiosos de este género es hasta dónde llega el yo real y hasta dónde la ficción. Gérard Genette, por ejemplo, propone en *Ficción y dicción* que la autoficción es un género en el que un autor se utiliza a sí mismo para ser el protagonista de una historia que no sucedió.³⁹ En cambio, “Vincent Colonna, discípulo de Genette, en *Autofiction et autres mythomanies littéraires* (2004) define la autoficción como la invención literaria de una existencia, la ficcionalización del yo, es decir, hacer del yo un elemento literario, un sujeto imaginario.”⁴⁰ Según Musitano, esta propuesta se contrapone con la idea de Dubrovsky porque el yo se aleja demasiado de su referente en una proyección imaginaria. Pero otras propuestas como la de Manuel Alberca en *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción* (2007) y la de Philippe Vilain en *L'autofiction en théorie* (2009) piensan la autoficción como un género híbrido, en el que según Alberca hay un pacto ambiguo o un antipacto que no se inclina ni a lo ficcional ni a lo autoreferencial, o según Vilain no se puede distinguir entre la realidad y la ficción porque “[...] el proceso de desdoblamiento de hacer aparecer una vida como una novela

³⁹ Gérard Genette, *Ficción y dicción* (Barcelona: Lumen, 1991).

⁴⁰ Julia Musitano, “La autoficción: una aproximación teórica”.

evocaría necesariamente la fábula de nuestra propia existencia.”⁴¹ Y para autores como Philippe Gasparini o Marie Darrieussecq la autoficción tiene que ver con la subversión o reinención de la novela autobiográfica en la posmodernidad. Y justamente, Monserrat Escartín identifica la práctica de escribir y publicar diarios como uno de los mecanismos que comenzaron a desarrollar este género, puesto que hay una representación del yo que se presenta a los demás.

Si Amiel escribió su diario sin saber si acabaría publicándose, tras él, Tolstoi sabe que sí sucederá, como Gide —el primero en hacerlo en vida y por entregas, de 1889 a 1949—. Finalmente, los hermanos Jules y Edmond Goncourt, Leon Tolstoi, Stendhal, Paul Valéry, Virginia Woolf, Simone de Beauvoir o Anaïs Nin, Franz Kafka, Thomas Mann, Cesare Pavese [...] ya escriben los suyos con intención explícita de publicarlos. Sea como sea, el «diarismo» implica una búsqueda, no siempre consciente, de la imagen que el yo tiene de sí mismo, con independencia de su divulgación.⁴²

Alicia Molero de la Iglesia, en este sentido, piensa que la autoficción es un género que despunta en el siglo XX, sobre todo a finales, como consecuencia de una vuelta al intimismo. A pesar de que lo observa como una tendencia, lo sigue diferenciando de la obra autobiográfica, aunque esta utilice recursos de la novela, porque son ontológicamente distintas. “Por tanto, mientras el enunciado autobiográfico es dependiente del sujeto que escribe, la novela es autónoma y únicamente como mundo posible puede tener valor referencial.”⁴³ A diferencia de Lejeune, Molero piensa que el pacto autobiográfico pide al lector que crea en los acontecimientos narrados como una verdad o un acercamiento a la verdad y, entonces, el compromiso de quien escribe es lo que determina si un texto es ficcional o autobiográfico.

En cambio, Julia Musitano propone un abordaje que no elige entre la verdad o la ficción, sino que asume la ambigüedad del género y no niega ninguna de las dos, sino que

⁴¹ Julia Musitano, “La autoficción: una aproximación teórica”.

⁴² Monserrat Escartín Gual, “Falseando el yo literario, la autoficción”, *Ínsula: revista de letras y ciencias humanas*, núm. 827, (2015).

⁴³ Alicia Molero de la Iglesia, “Autoficción y enunciación autobiográfica”, *Signa: Revista de la Asociación Española*, Núm. 9, (2000).

afirma ambas porque no se pueden distinguir, se cumple tanto el pacto autobiográfico como el pacto novelesco. “Elijo [...] pensar al género en su propia inestabilidad como una perspectiva más de las escrituras del yo, como una de las tantas posibilidades que se ponen en funcionamiento cuando alguien quiere contar su propio pasado, cuando un yo se escribe.”⁴⁴ Para Musitano el pasado tiene que revivirse cuando se escribe, porque ya está muerto, su reescritura es una construcción distinta desde el presente y el recuerdo adquiere un carácter imaginario. Piensa en la propuesta de Ricoeur en la que el recuerdo deviene imagen para establecer que el recuerdo y la imaginación tienen en común “la presencia de lo ausente”, la memoria restablece esa ausencia con una imagen que vive, o revive, lo que sucedió.

Así, la autoficción resulta un abordaje pertinente para las novelas de Guadalupe Marín, que hacen claras referencias a aspectos autobiográficos, pero son nombrados como ficción por su autora y difieren de su vida en elementos muy específicos, como el hecho de que sus hijas no aparecen en *La Única* aunque sí el hijo que tuvo con Jorge Cuesta. Esto, como se verá más adelante, responde a necesidades de la ficción, y no a sus relaciones personales, como fue leído por algunas personas cercanas, como Elena Poniatowska, quien constantemente menciona que tan mala madre fue Marín en su libro *Dos veces única*, que se abordará a continuación para comprender lo complejo del proceso de lectura.

⁴⁴ Julia Musitano, “La autoficción: una aproximación teórica”.

“—Juan Coronel, ¿tú crees que algún día alguien escriba mi biografía?

—¿Me lo preguntas por tu colección de *Plumas y pintores célebres*?”⁴⁵

2. Guadalupe Marín, escritora

El objetivo de este capítulo es contextualizar la vida de Guadalupe Marín, así como presentar en términos generales el corpus de la tesis. Dado que es posible identificarla en una generación que atraviesa la transición del siglo XIX al siglo XX, que en México coincide con el fin del Porfiriato y la Revolución Mexicana previa a la institucionalización, pero que la publicación de su primera novela sucede hasta 1938 y la segunda hasta 1941, será necesario pensar en su proceso creativo desde la época que representa y cómo fue la relación que tuvo con los círculos intelectuales y artísticos desde que se mudó a la Ciudad de México, aproximadamente en 1922; hasta los años en los que publicó sus libros y cómo se transformó su narrativa de una novela a la otra, de acuerdo a los cambios culturales de la década de los 40. Sobre todo, es importante pensar en cómo se abrieron las posibilidades para que una mujer como ella escribiera de la forma en que lo hizo, pero también será fundamental preguntarse por qué pasó desapercibida para la historia de la literatura y cómo fue bloqueada de los medios culturales a pesar de sus notables influencias.

2.1 Esbozo autobiográfico

La información que existe sobre su biografía es escasa, sin embargo, a través de su novela *La Única* y del libro *Dos veces única* de Elena Poniatowska, puede esbozarse una narración de su vida, así como confrontar los datos biográficos con otras fuentes generalmente enfocadas en otras personas, como Diego Rivera o Jorge Cuesta. El conflicto que existe con el libro de Poniatowska se desarrollará más adelante; sin embargo, es necesario puntualizar que está clasificado como novela y que existe una intención literaria por parte de la autora, lo que dificulta el análisis de los hechos relatados que sí sucedieron.

⁴⁵ Poniatowska, *Dos veces única*, 375.

María Guadalupe Marín Preciado (1895-1981) nació en Ciudad Guzmán, Jalisco. Fue la séptima hija de Francisco Marín Palomino e Isabel Preciado Cárdenas; tuvo cinco hermanas: Carmen, Justina, Victoria, María e Isabel; y dos hermanos: Jesús y Federico. Su papá era rebocero, pero esto no parece haber sido suficiente para mantener a la familia, porque tuvieron que mudarse a Guadalajara en 1903. Fue al Colegio Jerezano de Guanajuato, una escuela de religiosas, en donde no pudo terminar la primaria a causa de su rebeldía.⁴⁶ Como muchas de las biografías, la de Marín tiene un toque de exageración en cuanto a su carácter, se le menciona como una mujer arrojada, peleonera, determinante, a la que le gustaba llamar la atención. Esto fascinaba a algunas personas como Diego Rivera, quien le llamaba “la prieta mula”, pero avergonzaba o molestaba a otras, como sucedió con la familia de Jorge Cuesta, que a pesar de haber perdido riquezas y tierras, ostentaban el orgullo de pertenecer a la élite de Veracruz.

Existen dos acontecimientos que introducen a Marín a los círculos intelectuales de la época. La primera es que Lupe y su amiga María Labad se acercaron al círculo de intelectuales en donde estaban Julio Torri, Pedro Henríquez Ureña, Daniel Cosío Villegas y Ramón María del Valle Inclán, a quien las amigas le pidieron un autógrafo en la estación de tren de Guadalajara. Él, fascinado por su belleza, le escribió unos versos⁴⁷ y la invitó al Teatro Degollado. Este grupo comenzó con la iniciativa de José Guadalupe Zuno, quien, después de haber viajado a la Ciudad de México para estudiar en la Academia de San Carlos y de haberse encontrado con renombrados pintores y escritores, regresó a su natal Guadalajara, donde se reunió con los pintores Carlos Sthal y Xavier Guerrero, y fundó El Centro Bohemio (1912-1918). A este grupo se unieron otros artistas y se vincularon con proyectos como la revista *Bandera de Provincias*. “En opinión de Zuno, El Centro Bohemio no se concibió como una asociación cultural local sino que buscó la colaboración de artistas y escritores de toda la república, como Diego Rivera o el novelista Heriberto

⁴⁶ “Guadalupe Marín Preciado”

<http://www.ciudadguzman.gob.mx/Pagina.aspx?id=080f0c17-40e7-4175-ba9e-fe6b53b90b2d>

⁴⁷ ¡Qué triste destino el mío
encontrarte en mi camino
cuando los años blanquean
mis barbas de peregrino!
Poniatowska, *Dos veces única*, 31.

Frías.”⁴⁸ Esto es muy importante pensarlo como un antecedente al campo cultural e intelectual donde se introdujo Marín, que ya había observado cuáles eran los intereses artísticos del momento. Su búsqueda de relacionarse con figuras de la cultura mexicana no fue casual ni fortuita. Sabía quiénes eran los artistas reconocidos y por lo menos, comprendía, de manera general, de qué se trataba su trabajo.

El segundo acontecimiento es que su hermana María se casó con el pintor Carlos Orozco Romero (1896-1984), quien perteneció también a El Centro Bohemio. Poniatowska describe los celos que tuvo Lupe y sus deseos de casarse con Diego Rivera para ganarle a su hermana: “Cuando supe que mi hermana María se había casado en la capital, decidí buscarte y ganarle. Ella se pescó al pintor Carlos Orozco Romero. Tú eres mejor, ¿verdad?”⁴⁹ Guadalupe lo conoció en 1921, cuando éste regresó de Europa llamado por el secretario de educación José Vasconcelos y el presidente Álvaro Obregón. Según Poniatowska, quien los presentó fue el escritor Julio Torri (1889-1970), porque Lupe ya lo tenía muy ubicado de cuando salía con José Guadalupe Zuno e iba al Centro Bohemio.⁵⁰ Pero Patrick Marnham y Elise Goodman, en la biografía de Diego Rivera, *Dreaming with His Eyes Open*,⁵¹ dice que fue la activista, escritora y cantante Concha Michel (1899-1990) quien los presentó.

Así también lo describe el mismo Rivera en el libro *My Art, My Life: An Autobiography*, en el que relata cómo Concha Michel fue a decirle que era un cabrón, un desvergonzado y un puto (porque a las mujeres que se van con muchos hombres se les dice putas); que sabía que él estaba enamorado de ella aunque no se atreviera a decírselo, porque ella no era puta, que ella le correspondía el sentimiento y temía que tarde o temprano huirían juntos, que por eso había tomado sus precauciones; la única forma de impedirlo era

⁴⁸ Jesús Iván Mora Muro, “Entre la universalidad y la región. La revista *Occidente*, 1944-1945”, *Signos Históricos* (UAM), núm. 29, enero-junio (2013): 74-75.

⁴⁹ Poniatowska, *Dos veces única*, 20.

⁵⁰ Poniatowska le llama Círculo Bohemio, lo que es una prueba de que su texto tiene fuentes pero no es preciso.

⁵¹ Marnham, Patrick, *Dreaming With Eyes Open A Life of Diego Rivera* (Berkeley: University California Press, 2000).

que conociera a otra mujer mucho más atractiva, por eso había traído a Lupe, quien es descrita con detalle dado el asombro que causó en Diego:

A strange marvelous-looking creature, nearly six feet tall, appeared. She was black-haired, yet her hair looked like that of a chestnut mare than a woman's. Her green eyes were so transparent she seemed to be blind. Her face was an indian's, the mouth with its full, powerful lips open, the corners drooping like those of a tiger. The teeth showed sparkling and regular: animal teeth set in coral such as one see in old idols. Held at her breast, her extraordinary hands had the beauty of tree roots or eagle talons. She was round-shouldered, yet slim and strong and tapering, with long, muscular legs that made me think of the legs of a wild filly.⁵²

Es notable el contraste que hay en la descripción que hace en el mismo libro de Angeline Belloff, su primera esposa, a quien describe brevemente: “With María was a slender blonde young Russian painter, Angeline Belloff: a kind, sensitive, almost unbelievably decent person.”⁵³ Para Rivera, el regreso a México en 1921 fue un momento crucial en su carrera artística, no sólo porque la situación política lo favorecía, sino porque en lo que él consideraba como “lo mexicano” encontró su fuente de inspiración más prolífica. En ese sentido, Marín significó, desde lo sentimental, parte de su postura estética, le fascinaba que fuera una mujer simple, con rasgos mexicanos, que expresara lo que quería en el momento en el que lo quería, que no fuera tímida ni humilde.

Una de las anécdotas que cuenta, independientemente de la cantidad de verdad que haya en ella, demuestra que Marín buscaba la expresión de una voz propia con la cual pudiera expresar lo que se le pegara la gana, así como Marcela, el personaje de *La Única*,

⁵² Gladys March, *My Art, My Life: An Autobiography by Diego Rivera* (Washington D.C.: Ebooks for students, 2019). “Una extraña y maravillosamente bella creatura de casi 1.80 de alto. Tenía cabello negro, pero parecía más el cabello de una yegua castaña que el de una mujer. Sus ojos verdes eran tan transparentes que parecía ciega. Su cara era la de una india, su boca con sus poderosos labios abiertos, las comisuras caían como las de su tigre. Sus dientes aparecía derechos y brillantes: dientes de animal alineados como los vemos en los ídolos antiguos. Contenida en su pecho, sus manos extraordinarias tenían la belleza de las raíces o de garras de águila. Tenía los hombros redondeados, aunque era delgada y fuerte y de rasgos afilados con piernas largas y musculosas que me hacían pensar en las piernas de una potra salvaje.” (La traducción es mía).

⁵³ March, *My Art, My Life. With María was a slender blonde young Russian painter, Angeline Belloff: a kind, sensitive, almost unbelievably decent person* Con María estaba una esbelta y joven pintora rusa, Angeline Bolloff: una amable, sensible y casi increíblemente decente persona. (La traducción es mía).

deseaba leer el discurso que había escrito contra la medicina para ser leído en el mercado. Rivera cuenta que en una de las reuniones del Partido Comunista a la que la llevó, Marín se levantó para decir un elocuente discurso sobre por qué él debería casarse con ella. Según el pintor, después de este episodio se fueron a vivir juntos. También relata cómo se obsesionó por pintarla el mismo día que la conoció, después de haberse comido toda su fruta.

Guadalupe Marín posó para el pintor, como otras mujeres de la época: Palma Guillén (1893-1975), Lupe Rivas Cacho (1894-1975), Carmen Mondragón (1893-1978), María Asúnsolo (1904-1999), Graziella Garbalosa (1895-1977), y Concha Michel, quien se volvió amiga muy cercana de Marín. Rivera la invitó a posar para el mural en el anfiteatro Simón Bolívar que estaba en el edificio de la Escuela Nacional Preparatoria. Después de que Roberto Montenegro pintara el mural *El árbol de la ciencia*, “considerado como la primera obra mural moderna”⁵⁴, le asignó a Rivera una sala con un órgano empotrado en el muro central y le aconsejó pintar *La Creación*. Éste decidió hacer una alegoría con símbolos como la Música, la Caridad, la Fortaleza, la Tradición, la Tragedia, cada una representada por una mujer. Una de ellas fue Carmen Mondragón, conocida como Nahui Olin, quien representó a la Poesía, mientras que a Lupe, quien aparece como dos personajes, era la Canción y también “la sitúa detrás de una mujer desnuda con un rostro faunescos. La cubre con un rebozo rojo.”⁵⁵

El mural se pintó en 1922,⁵⁶ el mismo año se casaron Guadalupe Marín y Diego Rivera en la iglesia de San Miguel en Guadalajara, después de que Rivera estuviera en Puebla porque se reunió el Partido Comunista en donde, según Rivera, se habían unido las fuerzas de Calles y Obregón contra Huerta. Él menciona que Marín sentía angustia por lo que su familia dijera de que no estaban casados, pero en *Dos veces única* este capítulo comienza con el episodio en el que Diego le pidió a Lupe que lo acompañara a una fiesta a

⁵⁴ Historia del edificio. <https://museodelasconstituciones.unam.mx/nuevaweb/museo/el-recinto/> 29 de septiembre 2019.

⁵⁵ Poniatowska, *Dos veces única*, 22.

⁵⁶ Anfiteatro Simón Bolívar. https://sic.cultura.gob.mx/ficha.php?table=teatro&table_id=476 29 de septiembre 2019.

casa de Carlos Braniff en el Paseo de la Reforma,⁵⁷ donde ella le hizo una escena de celos a causa de la presencia de Lupe Rivas Cacho, cantante y actriz, amante de Rivera. En esa fiesta había cantado y Diego fue a besarla al camerino, “‘Pero si es una cucaracha, no me llega ni a la cintura’, piensa Lupe, roja de celos.”⁵⁸ Marín le pidió un cuchillo a un mesero y mientras su contrincante le pegaba a la piñata, ella cortó la cuerda para que le cayera encima. “Ante el asombro de los Braniff, las *vedettes* y los cómicos del Teatro Lírico y demás invitados, Diego saca a Lupe de la fiesta, pero en vez de reprenderla le conmueve su osadía. Nadie como ella. Esta fiera le ha dado la más alta prueba de amor.”⁵⁹ Según este relato, al día siguiente Rivera la invitó a Juchitán, a donde lo mandó Vasconcelos para que conociera México lo más que pudiera y ejerciera su labor de artista de la nación. Sin embargo, es probable que la anécdota haya sucedido años después, debido a que la Casa Braniff había sido expropiada y fue devuelta a la familia hasta 1927.

La fascinación que sentía Diego Rivera por Guadalupe Marín es un motivo recurrente en la novela. Narra cómo en Juchitán posó para el cuadro “Bañista de Tehuantepec”, y a pesar del ataque de celos que tuvo porque las mujeres le comprarle al pintor a cambio de oro y quedárselo,⁶⁰ ella le dijo que lo amaba. Sin embargo, después del viaje se tuvo que regresar a Guadalajara porque sus primas de México la habían acusado con sus papás. Mientras tanto, desde Jalisco le mandaba cartas, de las que Poniatowska transcribe algunos fragmentos: “Piensa en tu Prieta (pero solamente durante los momentos de descanso). No olvides que ella te ama profundamente. Adiós, Gordito.”⁶¹ A pesar de lo problemático de que estas citas no estén referenciadas, se puede vislumbrar el estilo franco

⁵⁷ La famosa “Casa Braniff” perteneció originalmente al empresario Thomas Braniff Woods (1839-1905), quien llegó a México para trabajar en la construcción del Ferrocarril Mexicano, y a su esposa, Lorenza Ricard Werdalle (1845-1934). El terreno lo recibieron como parte del Reconocimiento Imperial cuando el Paseo de la Reforma se llamaba Paseo de la Emperatriz. Fue un proyecto arquitectónico muy ambicioso que marcó una tendencia en la Ciudad de México. La casa fue expropiada durante la Revolución y ocupada por Álvaro Obregón, la familia la recuperó en 1927, pero en 1932 fue vendida y demolida.

<https://grandescasademexico.blogspot.com/2013/01/casa-braniff-ricard-en-paseo-de-la.html>

⁵⁸ Poniatowska, *Dos veces única*, 23.

⁵⁹ Poniatowska, *Dos veces única*, 23.

⁶⁰ Es posible que Poniatowska romantice la independencia y ostentación de poder con las que suele hablarse de las mujeres del Istmo de Tehuantepec, pero es una anécdota ilustrativa del carácter de Marín y el afecto que se tenían ella y Rivera.

⁶¹ Poniatowska, *Dos veces única*, 28.

de Guadalupe Marín, quien utilizaba el lenguaje oral para unir las ideas y colocar emoción en las frases, sin que el hilo del discurso se perdiera por más dispares que fueran los temas. Poniatowska insinúa que esta separación fue lo que convenció al pintor de aceptar visitarla en Guadalajara y casarse por la Iglesia, aunque su ateísmo comunista se lo impidiera; después de que fue a verlo con una pistola, los casó el padre Enrique Servín quien había sido director del Liceo Católico en el que Diego había estudiado. El sacerdote opuso resistencia, pero al final le dijo que sí los casaría, pero Rivera tenía que confesarse, Ignacio Asúnsolo, un amigo escultor, lo hizo por él. Los padres de Marín no asistieron a la ceremonia que ocurrió el 20 de julio de 1922, la que, según Rivera, se realizó de manera improvisada sin anillos ni trajes especiales.

A pesar de que la narrativa de Poniatowska adolece de algunas contradicciones, se puede inferir lo que sucedía a grandes rasgos en la vida de Marín. Por ejemplo, al principio de un capítulo, Lupe le reclama a Diego por qué los visitaba tanto Concha Michel y por qué nunca estaban solos. Él contesta que ella era una camarada muy leal, “la Revolución andando”.⁶² Pero en la siguiente página dice que le daba gusto cuando Concha se aparecía por su casa: “Lupe nunca desconfía de ella, al contrario, despierta su curiosidad. La escucha con atención.”⁶³ Es un hecho que Marín era una mujer celosa, pero también que tuvo una conexión profunda y duradera con Concha Michel, a pesar de que eran tan diferentes. El problema, quizá, es que seguramente ambas situaciones fueron ciertas, pero ocurrieron en momentos distintos y en el texto no existe una transición lógica que desarrolle a los personajes porque las personas reales no siempre tienen arcos narrativos que expliquen sus transformaciones. Y a pesar de la dificultad de conocer los detalles de todos los procesos, Concha Michel fue una persona fundamental en su vida. En *La Única* es representada por la amiga comunista que impresionaba a las mujeres mexicanas cuando les hablaba de los derechos de las rusas. Cuando ve que Gonzalo le pega a Marcela la reprende por aceptar

⁶² Poniatowska, *Dos veces única*, 35.

⁶³ Poniatowska, *Dos veces única*, 36.

maltratos de su esposo: “Somos unas imbéciles, si nos dejamos de este monstruo. Detenlo tú, mientras voy a traer la mano del metate para que lo matemos.”⁶⁴

Esta no es una amenaza real y termina en un ataque de risa. Pero es cierto que forjaron una amistad muy profunda y fue su guía para muchas cuestiones. Y aunque Marín se quejara continuamente de los comunistas, y de cómo le pedían cosas y dinero a Rivera, cuando ellos también tenían necesidades, su amistad logró traspasar estas barreras políticas y culturales. “Concha usa enaguas floridas y huipiles que evidencian sus brazos regordetes, y para Lupe el placer perfecto sería figurar en *L’Officiel*.”⁶⁵ Así como esta figura, otras entraron en la vida de Marín a través de las relaciones que tenía Diego Rivera, que fue quien la introdujo el campo cultural y artístico mexicano. Así, por ejemplo, conoció a los Contemporáneos y a su futuro esposo, Jorge Cuesta.

El matrimonio de Rivera y Marín fue muy intenso, tormentoso y gozoso para ambos. Además de los celos de Marín (justificados por las muchas infidelidades) y el machismo empedernido de Rivera, se atravesó en su relación la gran cantidad de trabajo que tenía el pintor. Cuando estaban casados trabajó en el mural de la capilla que se encuentra en la Universidad de Chapingo, en donde también retrató a Marín, desnuda y embarazada, como la naturaleza y la tierra esclavizada por el monopolio. Mientras duró este proceso, tuvieron dos hijas: Guadalupe, apodada Pico, y Ruth, la menor, a quien le llamaban Chapo, porque era tan morena que les recordaba al chapopote.

La mayor se convirtió en una economista y escritora exitosa, se metió a la política y llegó a ser senadora. Tuvo un hijo, Juan Pablo, con el hijo de Manuel Gómez Morín, lo cual fue una desgracia tanto para él como para Rivera. Lo crio sin su papá porque su abuelo lo mandó a estudiar a Estados Unidos. Y aunque nunca aceptó dinero de la familia, la abuela intercedió para que le dieran el apellido. Éste fue uno de los nietos favoritos de Marín, que sí estaba orgullosa del origen de su nieto y ayudó a criarlo. Después, Guadalupe Rivera se casó con el economista Ernesto López Malo, con quien tuvo a Diego Julián.

⁶⁴ Marín, *La Única*, 12.

⁶⁵ Poniatowska, *Dos veces única*, 37.

Ruth se convirtió en la primera mujer egresada del Politécnico Nacional como ingeniera arquitecta. Poco después se casó con Pedro Alvarado, con quien tuvo a Ruth María de los Ángeles, apodada Pipis, y a Pedro Diego. Después lo dejó porque prefirió vivir con su papá en los últimos años y cuidarlo. Rivera le manifestaba mucho más cariño a ella que a Guadalupe, sobre todo en los últimos años antes de su muerte, porque a ella le interesaba la pintura, se afilió al partido comunista y nunca se desprendía de él, mientras que reprobaba que Guadalupe se hubiera afiliado al PRI. Después de que su padre falleció, Ruth se enamoró del pintor zacatecano Rafael Coronel y se lo llevó a vivir a su casa para que trabajara en el estudio de su padre; eso causó mucha inconformidad en la familia, pero fue lo que le permitió a Rafael su carrera. Poco después, para pesar del pintor, Ruth se embarazó; el nieto más joven de Marín se llamó Juan Rafael Coronel. Aún joven, la arquitecta enfermó de cáncer y falleció el 17 de diciembre de 1969.

Marín y Rivera se separaron después de que Diego se fuera a la URSS, donde asistió a la celebración de 10 años de la Revolución de Octubre. Marín enfureció con este viaje, fue la gota que derramó el vaso de las infidelidades y violencias de Rivera. Él mismo dijo que la engañó muchas veces, incluso el pintor afirmó que en una ocasión “she found me making love to her sister, and left me in a scorching fit of anger.”⁶⁶ Marín decidió entonces casarse con Jorge Cuesta, quien había estado visitándola y se escandalizaba de lo que ella soportaba en esa casa. Le ofreció matrimonio con la intención de salvarla. En estos días Cuesta le mandaba cartas de amor apasionadas en las que se alcanza a ver que ella al principio no se interesaba por él y después estaba dudosa. Según Rivera, Cuesta habló con él antes de que se fuera, dijo que no estaba enojado, incluso le dio su autorización y le deseó éxito.

Los meses finales de 1927 y el año de 1928 marcan un periodo significativo en la vida de Cuesta. Conoció entonces y se enamoró perdidamente de Guadalupe Marín, en aquel tiempo esposa de Diego Rivera. También empezó a trabajar en la *Antología de la*

⁶⁶ March, *My Art, My Life*. “Ella me encontró haciéndole el amor a su hermana y me dejó en un abrasador ataque de ira.” (La traducción es mía).

Poesía Mexicana Moderna, esfuerzo colectivo de los ‘Contemporáneos’ que fue publicado bajo su nombre en 1928.”⁶⁷

Cuesta y Marín no pudieron irse a vivir juntos inmediatamente (aunque sí se casaron) porque Cuesta no tenía dinero y su familia se oponía a su decisión debido a que era una mujer casada sumamente escandalosa y con dos hijas. Su familia, que sufrió la expropiación de tierras de la Reforma Agraria, había puesto en él todas sus esperanzas, lo habían mandado a la Ciudad de México a estudiar química para después convencerlo de que trabajara “como técnico de laboratorio en el ingenio azucarero, El Potrero, cerca de Córdoba.”⁶⁸ Sin embargo, este empleo no lo satisfizo y decidió regresar a la Ciudad de México y trabajar en el Consejo de Salubridad. “Jorge Cuesta, que había regresado a México en noviembre de 1926, sobresaturado de problemas de trabajo, amorosos y filiales, reanuda su íntima amistad con [Gilberto] Owen y al poco tiempo consigue ingresar con los demás a Salubridad con [Bernardo J.] Gastélum. Como ya se dijo, durante 1926 ha estado escribiendo poesía, que, en su caso, quiere decir apenas unos versos.”⁶⁹

Cuando Cuesta les comunicó a sus padres que quería casarse con Marín, ellos le ofrecieron mandarlo a Europa para que olvidara estas intenciones. Cuesta aceptó contrariado, pero el viaje para él fue un tormento. Llevaba poco dinero, extrañaba su país, se le dificultó mucho el idioma y llegó a París en el verano, cuando nadie estaba en la ciudad y no había mucha actividad cultural. En sus cartas describe su sufrimiento y regresa decidido a casarse. A Lupe le escribe: “Que el azar pruebe en este viaje absurdo; yo probaré en él mi suerte. Abandonado a Dios, literalmente, he cerrado los ojos, me dejo llevar, y aun cuando quisiera hacerle trampa sabiendo ocultamente que no me voy nunca de ti, no me alcanza mi fuerza para sentir que tú serás la que me llame siempre.”⁷⁰ Y con sus padres se queja de la soledad, de lo caro que es todo, de la dificultad de comunicarse, de cuánto extraña México y de cómo reparaba en los detalles que en su propio país daba por sentados, como las frutas. A su padre le pide dinero continuamente y le escribe: “Yo quisiera

⁶⁷ Nigel Grant Sylvester, *Vida y obra de Jorge Cuesta* (Tlahuapan: Premiá Editora, 1984), 11.

⁶⁸ Grant Sylvester, *Vida y obra de Jorge Cuesta*, 11.

⁶⁹ Sheridan, *Los Contemporáneos ayer*.

⁷⁰ Jorge Cuesta. *Obras reunidas III*.

fingirme francés aquí en París o inglés en Londres para no sentir más esta muralla en que lo encierra a uno.”⁷¹ A su madre le confiesa sus sentimientos: “He pasado horas de un verdadero miedo, irrazonable y tonto y ridículo, pero que tenía que confesarme. [...] Mi francés defectuoso y mi condición de salvaje mexicano no me dejan sentirme cómodo entre ellos, sino impaciente y molesto. [...] Me he pasado estos días metido en mi cuarto, desnudo, y casi llorando del calor que se siente.”⁷²

Su opción fue irse de nuevo a El Potrero, donde iba a tener un lugar para vivir con Marín y sus dos hijas y un empleo seguro. Ella se fue en cuanto pudo, sin embargo, su relación estuvo repleta de decepciones y desencuentros. En *La Única* retrata un episodio que, al parecer, está basado en la realidad, de cuando llega en tren en la noche (en la novela no menciona a sus dos hijas, pero las llevaba con ella) y Cuesta no está ahí para recibirla. Entonces pregunta y logra llegar a su casa donde se había quedado dormido leyendo. Uno de los detalles relevantes de este momento es que los libros en el buró eran: *Los monederos falsos* de André Gide y *El retrato de Dorian Gray* de Oscar Wilde. Y efectivamente, estos eran los libros que por estos años deslumbraban a los Contemporáneos y a través de los cuales, pensaron en las posibilidades de aceptar la homosexualidad, quienes hablan de estos temas explícitamente son Novo y Villaurrutia.

Para Marín, la vida con Cuesta fue un tormento. En El Potrero tuvieron problemas porque la celaba demasiado debido a su amistad con el hijo de los dueños, a quien consideraba culto y moderno porque había estudiado en el extranjero. Debido a este incidente lo despidieron y él enfermó. Ella quería dejarlo, pero su familia le pidió que no lo dejara solo, aunque, en realidad la odiaban. No se fue, pero siguieron teniendo problemas. Su historia de pareja es controversial, sobre todo por las circunstancias de la muerte de Cuesta. Para muchos *La Única* fue una forma de difamar su figura. Jesús R. Martínez Malo, en el prólogo del tercer tomo de las *Obras Completas*, habla de las “imputaciones” que mancharon la reputación del poeta, entre las que se encuentran la “supuesta homosexualidad” y “La supuesta pasión incestuosa por su hermana Natalia”, así como el

⁷¹ Jorge Cuesta. *Obras reunidas III*.

⁷² Jorge Cuesta. *Obras reunidas III*.

episodio narrado por Marín y Poniatowska; él no desmiente ninguno de los hechos, pero los pone en duda con la palabra supuesto:

Los celos, supuestamente infundados, de Jorge Cuesta por el hijo del dueño del ingenio azucarero El Potrero, que corresponde a la “hacienda” que se menciona en la novela. [...] El intento de asesinato, llevado a la potencia del acto, en el supuesto incidente ocurrido en la hacienda en el que Cuesta habría intentado asesinar al joven norteamericano que, a sus ojos, no sólo cortejaba a Guadalupe, sino que lo consideraba su amante.⁷³

La pareja tuvo un hijo, Lucio Antonio, en 1930, cuando ya había regresado a la Ciudad de México. Entonces, Marín enfermó gravemente. Por mucho tiempo fueron a verla distintos médicos, pero no sabían identificar su enfermedad, y aunque algunos pensaron que era a causa del embarazo, su malestar continuó después del parto. Como lo expresa Cuesta en sus cartas, la enfermedad de su esposa lo agotaba y lo angustiaba debido a que tenían poco dinero: “No puede decirse que Lupe esté mejor, pues hasta que no nazca el niño no pueden tenerse esperanzas de que pase el peligro. [...] Por imprevisión mía se me agotó el dinero que había conseguido, y con Lupe enferma, ya no sabía a quién dirigirme para remediarme.”⁷⁴ Contrario a sus esperanzas, Marín continuó enfermándose y debilitándose. Mientras tanto, la mamá de Cuesta cuidaba del bebé y el poeta mandó a sus dos hijas a Guadalajara.

Un día, el padre de Marín fue a visitarla, la bañó y le prometió regresar al día siguiente, aunque ese mismo día falleció, pero a ella nadie le dijo nada. Cuesta estaba tan cansado de tener una enferma en casa que decidió internarla en un hospital psiquiátrico, según Poniatowska, el Hospital Francés ubicado en la calle Niños Héroes de la colonia Doctores. Marín lo describe en su novela sin nombrarlo. “El hospital adonde la llevaron, era un hospital aristocrático; el mejor de la ciudad y el más bonito. [...] Atendíanlo hermanas de la Caridad, extranjeras; en su mayoría francesas.”⁷⁵ Según el libro de *La Única*

⁷³ Martínez Malo. “Prólogo”.

⁷⁴ Jorge Cuesta. *Obras reunidas III*.

⁷⁵ Marín, *La única*, 47-48.

el personaje de Andrés le dijo al personaje de Marcela: “No puedo ocuparme más de ti. Estoy asqueado de tu farsa”⁷⁶ y no volvió a visitarla, por lo que Marcela escapó del hospital con la ayuda de una amiga llamada Lola que la llevó a su casa. Poniatowska indica que esta amiga fue Concha Michel, quien la ayudó a escaparse con dos miembros del partido comunista, y cuando llegaron a su casa estaba ahí su hermana Isabel que había acudido al llamado de Cuesta para que le ayudara con las labores domésticas.

Por fin un doctor atinó al diagnóstico y descubrió que tenía un problema con la tiroides, según la novela *La única*, su enfermedad pudo haber durado aproximadamente unos ocho meses, desde mayo hasta las posadas de diciembre. Cuando se curó sus hijas regresaron y ella preguntó por el bebé, Cuesta le dijo que se quedaría con su madre, pero ella insistió en que tenía que tenerlo porque era su madre, aunque realmente no sintiera amor por él. Fue a Córdoba a recogerlo, pese a la resistencia de sus abuelos. Cuando regresó, Cuesta decidió pedirle el divorcio, del cual fueron testigos Xavier Villaurrutia y Carlos Pellicer; ese mismo día aprovecharon para registrar al niño. Por ese tiempo, era 1932, Cuesta estaba ocupado en la edición de la revista *Examen* y las demandas a la moral que le hicieron; por lo que dejó de lado a Marín con las labores domésticas. Ella se desesperó porque el bebé tenía la manía de masturbarse y se cansó de cuidarlo, así que lo llevó de nuevo a Córdoba.

Marín fue a ver a Rivera y le contó todo lo que había pasado. Él le dijo que se fuera de viaje, que él le había ofrecido llevarla a Europa y nunca lo hizo, así que le pagó el viaje y se comprometió a encargarse de las niñas. Antes de irse le hizo una visita al Secretario de Educación, Narciso Bassols, quien la había mandado llamar. En la novela *La Única* relata que él se le insinuó a Marcela, el personaje y le dijo que era muy hombre porque tenía seis hijos, que podría demostrárselo en el sillón de su oficina, que él no pertenecía al “círculo mágico”. Marcela no entendió nada y fue a preguntarle a un amigo suyo que trabajaba ahí mismo, Chavo, que es el personaje basado en Novo. Su conclusión fue que el Secretario se había molestado porque ella en una ocasión había criticado una obra de teatro “‘El Padre—de Strindberg’, cuyo argumento está hecho para demostrar la inferioridad de las mujeres;

⁷⁶ Marín, *La única*, 38.

acuérdate que la necesidad de la mujer llega a tal grado, que acaba por volver loco al marido el cual luego muere... [...] escogen obras en las que sus argumentos casi siempre son para demostrar la superioridad intelectual de los hombres”.⁷⁷ El libro *Dos veces única* lo cuenta un poco distinto, ahí, efectivamente trabajaba Salvador Novo, y alguien escribió en el baño “‘Salvador Novo es joto’. Al leerlo, Novo también hizo su lista: ‘Narciso Bassols es joto. El tesorero de la SEP es puto. Torres Bodet es marica’. Llenó media pared con los nombres de funcionarios. Cuando Nandino le preguntó: ‘¿Por qué hiciste eso?’, respondió: ‘¡Ay, porque así lo borran pronto!’”⁷⁸

Antes de ir a París, Marín fue a Nueva York, donde se encontró con su hermana Carmen, quien se había casado con el cónsul Octavio Barreda. Ya en Europa se encontró con un poeta guatemalteco amigo de Cuesta, Luis Cardoza y Aragón, quien la llevó a conocer lugares y personas. Con él vivió el episodio de los surrealistas, que se burlaron de Marín por pronunciar mal la palabra, y que tanto le cimbró. El viaje la transformó y regresó decidida a escribir y a cultivarse.

Además de la escritura, Marín tuvo dos talentos muy reconocidos y celebrados, su cocina y su trabajo de costura. Por muchos años Marín se mantuvo de impartir clases en el Instituto Sor Juana Inés de la Cruz, dependiente de la Secretaría de Educación. Pero la comida siempre fue una de sus grandes habilidades, además de una manera de vincularse con las personas:

En la calle de Liverpool, la fonda El Refugio, que dirige Judith van Beuren, es un faro del México folclórico y turístico. [...] Judith van Beuren, quien trabajó varios años en las Islas Marías como secretaria del general Francisco Múgica [...] Guadalupe Marín entra como un vendaval con su bolsa al hombro y se dirige a la cocina. [...] A la hora de la verdad, las dos, Judith y Lupe, se afanan en torno a las cazuelas que cantan sobre varias parrillas. [...] Lupe y Judith acostumbra jugar *bridge*, y si no hay clientela, a las cinco de la tarde, baraja en mano, se instalan frente al escritorio de Judith.⁷⁹

⁷⁷ Marín, *La única*, 90.

⁷⁸ Poniatowska, *Dos veces única*, 176.

⁷⁹ Poniatowska, *Dos veces única*, 303-305.

Publicó dos novelas: *La única* en 1938 y *Un día Patrio* en 1941, ambas en la editorial Jalisco. Lo más probable es que los dos libros hayan sido autopublicación, lo que era bastante común, estos sellos funcionaban más como imprentas que como editoriales. Esto se nota en el poco cuidado en la edición del texto. En general fueron libros muy poco leídos y terminaron en el olvido.

2.2 La Única

La Única es una novela escrita por Guadalupe Marín, publicada en 1938. La protagonista, Marcela, es esposa de Gustavo, un renombrado pintor, alto, gordo y mujeriego. Éste la trata mal, la engaña descaradamente con otras mujeres y cuando algo le sale mal finge estar enfermo, se tira al piso, convulsiona y echa espuma por la boca hasta que consigue lo que quiere. Marcela es visitada constantemente por Andrés, un escritor que la compadece tanto que le propone matrimonio. Marcela entonces se divorcia de Gustavo y se casa con Andrés, a pesar de que es gay y cuando era adolescente intentó abusar de su hermana menor. Espera encontrar la felicidad en esta unión, pero se enfrenta de inmediato con la pobreza de Andrés, así que tiene que seguir viviendo con Gustavo, a quién no le importa realmente.

Cuando Andrés consigue trabajo en una hacienda, Marcela se va con él, pero este deja de ser el hombre paciente y cariñoso que solía ser cuando eran amigos. Se vuelve malhumorado, solitario y celoso. Todas las acciones de Marcela le parecen una clara señal del engaño con el hijo que los dueños de la hacienda. Así que son corridos y paran en casa de los papás de Andrés. Estos culpan a Marcela de que su hijo se sienta mal, pero no quieren que lo deje. Marcela tiene un hijo y después enferma gravemente. Ningún doctor puede curarla. Andrés se va a la capital del país, contento de librarse de ella, pero ella está decidida en alcanzarlo. Se va a vivir con él. La ingresan a una especie de psiquiátrico dirigido por monjas francesas. Cuando logra salir encuentra a un médico que descubre el misterio de su enfermedad (relacionado con hormonas) y la cura al mismo tiempo que prueba que no está loca. Gustavo le ofrece pagarle un viaje a Europa, así que se va a París, en este viaje confronta sus relaciones de clase, sus conflictos con la feminidad y se enfrenta a problemáticas de la modernidad.

A pesar de que es una novela, se puede inferir que los personajes de Gustavo y Andrés corresponden a los dos maridos de la autora: Diego Rivera y Jorge Cuesta, reconocidos artistas de la época. La portada, incluso, es una obra de Diego Rivera que, al parecer, hace alusión a la paradoja del título, que hace referencia a un soneto trabajado por un año por Andrés dedicado a la única que le regala a Marcela, ella se pone celosa porque el otro soneto que escribió está dedicado a un amigo, y ella incluso sospecha que cuando dice la única se refiere a su hermana y no a ella. En la portada aparece una mujer con dos cabezas de rasgos muy parecidos, aunque no idénticos, que sostienen una bandeja con la cabeza de un hombre. La mujer se parece a Guadalupe Marín y el hombre a Jorge Cuesta.

La Única pone en entredicho los valores femeninos fomentados durante el siglo XIX. La protagonista desmiente con sus experiencias la locura femenina, lo natural de la maternidad, la necesidad de ser recatada y de agradar a los demás. Además, cuestiona los valores de la élite mexicana que funcionan desde la hipocresía y el compadrazgo. El personaje de Marcela se revela ante una sociedad a la que realmente no pertenece y que por lo mismo puede ver desde afuera.

2.3 *Un día patrio*

Un día patrio cuenta la historia de un pintor, Claudio, que tiene un amigo médico, Fernando. Ambos tienen una idea diferente sobre las mujeres y las relaciones amorosas. El pintor no cree en el amor, pero se relaciona con muchas mujeres, vive una vida promiscua y se aleja del compromiso. El médico tiene una postura más severa, las mujeres no le interesan, su vida es disciplinada y estricta. Sin embargo, se enamora perdidamente de una mujer que conoció justo el día en que se hizo amigo del pintor, Chayo. La lleva a vivir a una hacienda en donde le dan trabajo. A través de su correspondencia, su amigo pintor sabe que está feliz y muy enamorado, como nunca antes lo había estado. La mujer se acostumbra poco a poco a la vida del campo, hasta que llega un momento en que se va todo el día en un caballo, su marido se alegra de que disfrute, pero comienza a dar muestras de posesividad, por ejemplo, tiene celos hasta del caballo. Su amigo se entera de que está enfermo y cuando

sabe que es muy grave y que, además, la mujer se fue, va a rescatarlo, lo encuentra muy grave y no puede cobrar el dinero que le deben.

Cuando ya están en su casa, el pintor tiene que fingir que tiene una novia para que su amigo no se dé cuenta de que en realidad va a trabajar porque él no tiene nada de dinero, pero no quiere que se preocupe. El médico está sorprendido de que su amigo haya roto el código con el que trata a las mujeres y le asegura que nunca se volverá a enamorar. Después de recuperarse, regresa a trabajar y un 15 de septiembre en la noche llega enloquecido a confesar su crimen. Su esposa llegó enferma al hospital y él decidió esconderse sabiendo que era el único médico que podía curarla, él sabe que se trata de un asesinato. Su amigo intenta tranquilizarlo y le dice que está listo para ir a ver el grito, pero el médico no quiere que vaya, sólo puede hablar de ir a entregarse.

El pintor le dice que ya no son amigos y que a él no le importa que se entregue, aunque realmente no lo piensa de esa forma. Entre la muchedumbre encuentra a una muchacha que le parece muy hermosa, va acompañada de dos mujeres más jóvenes y de dos hombres que parecen sus hermanos. Logra acercarse a ella y la mujer le susurra una dirección. Él, emocionado, corre hacia esa dirección. Encuentra una casa en medio de terrenos baldíos. Entra y encuentra a la muchacha sola, se apodera de él un deseo violento y la fuerza a tener relaciones sexuales, aunque la muchacha le pide todo el tiempo que se detenga. Él le dice que regresará. No se entiende a sí mismo, acaba de hacer algo de lo que siempre estuvo en contra, pero no se siente culpable, sino enamorado.

Cuando regresa a su casa encuentra a su amigo exactamente como lo dejó, sentado en una silla con la cabeza recargada entre sus manos, pero cuando se acerca se da cuenta de que está muerto. Va a pedir ayuda y lo detienen por asesinato. Como no tiene ninguna coartada lo meten a la cárcel, de la que puede salir unos meses después gracias a las influencias de sus amigos. Va directamente a buscar a la muchacha, pero la casa está vacía y nadie le puede dar referencias; por mucho tiempo encontrarla es su única obsesión. Cuando cree verla en el centro lo interrumpe Florencia, una amiga que le estuvo mandando

cartas, ella le anuncia su matrimonio próximo y él se enoja porque le parece falso que hace unos meses ella le decía que lo quería.

El tema central es la relación romántica entre mujeres y hombres, y se aborda desde distintos puntos de vista. La primera línea argumental, que no está directamente relacionada con el conflicto principal, es en donde se asoma el punto de vista de la autora, mucho más escondido que en *La única*. En este caso, Florencia es un personaje secundario que sirve como pretexto para marcar el precedente de un tema, la relación con las mujeres, sujeta al capricho de los hombres. En este caso, el recurso narrativo que utiliza Marín es mucho más complejo desde el punto de vista técnico. Al utilizar el punto de vista masculino, es posible observar en la lectura cómo el personaje cambia de opinión o se contradice. En esta parte de la historia, el género epistolar juega un rol fundamental para mostrar las reacciones del pintor; las cartas de Florencia lo hacen reaccionar por razones puntuales, comentarios específicos que despiertan en el personaje miedos y fobias ajenas a la remitente. Marín desarrolla la psicología de un personaje a quien está dispuesta a poner en evidencia a través de mostrar lo grotesco y contradictorio de sus pensamientos.

2.4 Guadalupe Marín y la crítica

El silencio es una constante en los comentarios que se hicieron a la obra de Guadalupe Marín. Las novelas no se leyeron más que desde el punto de vista autobiográfico, con amargura por parte de las personas cercanas a Jorge Cuesta, quienes se sintieron ofendidas por el retrato que hizo de él. En cambio, fueron descalificadas desde el ámbito literario y nunca fueron leídas seriamente por la crítica. El texto más antiguo que se encontró durante esta investigación es el artículo de José Juan Tablada (1871-1945) “Libro de Doña Lupe Marín”, que originalmente fue publicado en el *Excelsior* el 17 de enero de 1938 y fue compilado en el V tomo de las *Obras completas* publicadas por la UNAM en donde se encuentran los textos de crítica literaria. Aunque hasta ahora no ha sido posible ubicar la fecha exacta de la publicación de *La única*, es probable, por el comentario de Tablada y por el hecho de que esta crítica es del primer mes del año, que la novela acabara de ser publicada y este fuera el primer texto sobre el libro, dado que en el artículo se menciona,

justamente, el silencio generalizado respecto a la novela, además de una crítica sumamente agresiva para con la autora.

Hace días encontré a doña Lupe Marín en la Central de Publicaciones, y con el ímpetu que es toda ella, me dijo:

—¿No ha leído mi libro? Se lo voy a dar... Escriba sobre él, aunque sea pegándome. ¡Los demás no han dicho nada porque tienen miedo del escándalo! [...]

¿Escándalo o chismorreo?

Traigo a cuenta esta propensión, el *chismorreo*, pues ella es la materia prima y única del libro *La única*. De paso, desengañaré a su autora. Creo y muchos creen conmigo, que, si la crítica ha mantenido silencio unánime sobre esa obra, no es por miedo al escándalo, pues el que pueda contener no es para infundir miedo. El libro, mejor que escandaloso, podría llamarse repugnante, indiscreto y hasta deletéreo.

Sus páginas son como trapos con pringue o máculas secretas, exhalando ingratisimos olores... Es, en síntesis, un chiquihuite de ropa sucia por su contenido y por su forma burda y mal tramada. Esposa primero de un gran pintor y después de un letrado, la autora pudo darse un barniz de cultura, pero tan leve, que *il craque sous l'ongle* —poniéndonos a su nivel— podríamos decir que en materias culturales “vacila de olete” [...]

Intenta donaires políglotos y escribe *cigarrretes* por *cigarettes*, *chaise long* por *chaise longue*, *foigras*, *parmezano*, *camember*...

Pero no es extraño que falle al usar otros idiomas, cuando tropieza usando el propio... [...]

Creemos discernir cierto propósito en esta pregunta de la autora que parece llevar un “Sí” implícito: “¿Acaso la verdad absoluta, no tendría el mérito artístico de dejar ver nuestra personalidad?”

¡No, y mil veces no! Porque ni en general, ni menos en este caso (patológico) hay verdad absoluta, ni ésta tendrá que ver con el mérito artístico, ni mucho menos éste con “nuestra personalidad”. [...]

Además, quien escribió *La única* no es una mujer, según propias declaraciones, en una de las cuales afirma que se cree *más hombre*

que sus dos esposos... ¿Se trata de un tipo andrógino, *tomboy*, virago o marimacho?... No lo afirmamos, averígüenlo los lectores, que si no tuvo antes, tendrá hoy *La única*, dada la gran circulación de *Excélsior*.⁸⁰

José Juan Tablada es uno de los poetas mexicanos más reconocidos del siglo XX. Surgió del modernismo y lo rompió trayendo las vanguardias artísticas a la poesía nacional. Escribió el controversial poema “Misa negra”, se acercó al arte oriental y a la poesía visual, fue el primero en México que escribió haiku y caligramas. “Tablada, que ‘ha conseguido burlar las clasificaciones poéticas’, es el eco de la actitud revolucionaria mundial [...]”⁸¹ Por eso, una crítica de Tablada tuvo que haber tenido mucho peso en la recepción de la obra, y como él mismo lo presume, el *Excélsior* era un periódico de buena circulación, y él sin duda era una autoridad en el campo literario mexicano. Podemos saber que la autora leyó la crítica porque es mencionada por el personaje de Florencia, reflejo de sí misma en su novela *Un día patrio* y su amigo Claudio.

—¿Esto es sobre su libro? ¡Esto no es sobre su libro, sino sobre su persona! [...] Como por lo que él escribió no tiene usted derecho a meterlo a la cárcel, simplemente pónganse al tú por tú. ¿Qué mejor suerte puede brindársenos que la enemistad de un... de uno como él? [...] Presurosa abrió la bolsa, me lo dio y yo leí en voz alta: “Infel” “Burda “Marimacho” “Inculca”...! ¡No está mal! exclamé ruborizado. No la acusa ni de homosexual, ni de exhibicionista, ni de opiómana, ni de chantagista. Tal vez recordó que “ni tanto que queme al santo, ni tanto que no lo alumbre.” Exagerando, corría el peligro de que nadie lo creyera ¡o quién sabe! a la mejor quiso quedarse con la exclusiva. Dicen que es un gran perito en esas cosas. Para mí en poesía es verdaderamente convincente. Ahora recuerdo algo magnífico, muy poético por cierto: “Yo soy el benzo de tus pagodas”. “Yo soy el ciervo de tu Mikado”.⁸²

⁸⁰ José Juan Tablada, *Crítica literaria* (Obras completas, Tomo V), (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1994), 525-527.

⁸¹ Guillermo Sheridan, *Los Contemporáneos ayer (Vida y pensamiento de México)* (México: Fondo de Cultura Económica/Kindle, 2003).

⁸² Guadalupe Marín, *Un día patrio*, (México: Editorial Jalisco, 1941), 47-48.

Aunque, ciertamente, se encontraba lejano en cuanto a relaciones personales de la autora, por supuesto la conocía y su opinión sobre ella estaba influida por las circunstancias y las amistades o enemistades en común. Según Sheridan, por ejemplo, Novo era muy cercano a Tablada; mientras que Novo y Marín se repudiaron mutuamente en distintos momentos de sus vidas, sobre todo durante esos años cercanos al matrimonio con Cuesta y a su muerte, en *Un día patrio* también está mencionado (con el mismo nombre que en la novela anterior): “de Chavo no vale la pena que se ocupe. Chavo es novo... novato quería decir. Novato no es lo que usted piensa. En eso es un maestro. Novato lo considero como crítico.”⁸³ Aunque, como ya se comentó, Novo dice haber leído *La única* muchos años después.

El asunto es que podría decirse que el ejercicio de la crítica es imparcial y se ciñe a la obra. Sin embargo, este no es el caso; Tablada recurre directamente a las referencias personales, además de una detallada descripción de su físico en la que la equipara con las artesanías que a Rivera le gustaban, utiliza como único argumento objetivo que el uso del lenguaje resulta pobre y su embarrada de cultura no le sirve para resarcir la pobreza lingüística de su autora. Lo que no dice Tablada es que esta es justo una de las características del personaje, su búsqueda comienza con la noción de que existe un mundo riquísimo de artistas y escritores, al cual, la protagonista quiere pertenecer; aunque en el camino se da cuenta de que esto no es ninguna garantía de que posean calidad humana y que muchas veces es un mundo cruel, lleno de banalidades.

Tablada se contradice porque rechaza tajantemente el mérito artístico de Marín. Acorde con su tradición modernista que exalta el exotismo fantástico y rechaza el realismo social, que solía tener una intención de retrato. Pero de acuerdo a esta lógica, pensaríamos que él se atrevería a juzgar a la obra por sus características propias, y sin embargo,

Los versos pertenecen al poema titulado Japón:

“¡Áureo espejismo, sueño de opio,
fuente de todos mis ideales! [...]

¡Yo soy el ciervo de tu Mikado”

¡Yo soy el bonzo de tus pagodas!”

⁸³ Marín, *Un día patrio*, 43. El periódico mencionado en la novela es el *Últimas noticias*,

descalifica a Marín por su aspecto masculino, aunque esto no tenga realmente nada que ver con la estructura de la novela, a la que descalifica con adjetivos peyorativos.

El otro comentario que se logró localizar fue la entrada del diario de Salvador Novo del día 16 de septiembre de 1944, ya citado en la introducción para evidenciar que la lectura de la obra de Marín se ha centrado principalmente en el retrato de Jorge Cuesta. En este breve texto, curiosamente escrito en esa fecha dado que habla de *Un día patrio*, relata que por casualidad se encontró con el ejemplar de *La única*, el cual poesía desde que se había publicado, y hasta ahora lo había leído. Después, por azar acudió a una reunión para jugar *bridge* en casa de Ralph Partida y se encontró con Marín, Novo describe la impresión que le causó el cambio de carácter, ahora veía a una mujer tranquila y mesurada, concentrada en la partida del juego. Le comentó que acababa de leer *La única*, a lo que Marín respondió que *Un día patrio* era mejor. Novo no lo conocía, pero la acompañó a su casa para que le regalara un ejemplar y, de paso, le mostró su casa diseñada por el arquitecto Luis Barragán.

Como se puede observar en la narración, es claro que la relación —cercana cuando Novo frecuentaba la casa de Diego Rivera y Jorge Cuesta se casó con Marín, lejana años después— se había transformado a lo largo de los años, por lo que no podemos pensar en las opiniones y las relaciones como si fueran siempre las mismas. Es cierto que Novo y Marín tuvieron una relación violenta en algún punto de la historia, como prueba quedan los poemas de “La Diegada” que enfurecieron a Marín. Sin embargo, podemos ver que después no fueron demasiado relevantes en la vida del otro, a pesar de que haya persistido esa impresión en el imaginario de la vida cultural como, por ejemplo, lo plantea Elena Poniatowska en *Dos veces única*, donde describe la ira con la que hablaba Marín de Novo a sus nietos. La pregunta que podemos formular es si esta desavenencia, efectivamente, incentivó el hecho de que sus novelas fueran ignoradas o menospreciadas en el momento de su publicación para luego ser olvidadas.

De cualquier forma, resulta interesante el comentario que hace Novo de las novelas. Sobre todo, después del furor del momento en el que estaba cerca la muerte de Cuesta. De

La única dice que sí encontró divertido verse reflejado a sí mismo, así como transcrito y deformado uno de sus sonetos, y la vida de la familia Rivera-Marín en el Mixcalco 12, que fue la época en que su relación fue más cercana. Sin embargo, el comentario literario, que más bien hace de *Un día patrio*, evidencia su desinterés por el tipo de literatura que trabajó Marín; a diferencia de Tablada, no desprecia la obra por el desagrado por la autora, sino que hace un comentario sobre la forma en la que se trabaja la ficción.

Los libros “en clave”, novelados sobre personajes contemporáneos, tienen el defecto, el peligro, de que si como ocurre con los que Lupe recoge en el suyo [*Un día patrio*], carecen de una personalidad vigorosa, imparten a la obra que animan una vigencia limitada, por aquella gran parte que componen, al tiempo corto en que se pueda, por su presencia en la vida, por su circulación, reconocerlos. Luego queda en jeroglíficos, y su valor documental se extingue en el interés que sigan teniendo exclusivamente para el autor que, de su vida, les incorporó su obra. Yo sí pude, claro, reconocirme en *Un día patrio*; pero más a causa de que Lupe puso en él mi nombre con todas sus letras, que porque mi retrato sea en ese libro más, digamos, que mi foto de una credencial a estas fechas inválida.⁸⁴

Resulta interesante pensar en la diferencia que existe entre la experiencia literaria de los lectores cercanos al autor de una obra de autoficción y los lectores que son completamente ajenos. Es comprensible que las personas referenciadas en la obra como personajes, se incomoden con una versión de los hechos, que no es tal cual como pasó o que su opinión difiere de la perspectiva narrativa y del tratamiento de personajes o acontecimientos. Para Novo las novelas de Marín no tenían mayor valor más allá de los que vivieron de cerca los hechos y conocieron a las personas retratadas. Sin embargo, para nosotros, como lectores que no vivimos en esa época ni convivimos con ninguno de los personajes, la historia sigue teniendo un valor literario e histórico, que es lo que se justifica en esta investigación.

Desafortunadamente, muchos años después, nos encontramos con que las novelas de Guadalupe Marín no han sido estudiadas y su figura ha sido más bien observada a causa

⁸⁴ Novo, *La vida en México*, 186.

de la vida en común que tuvo con Diego Rivera y Jorge Cuesta. El texto más extenso sobre la vida y obra de Guadalupe Marín es la novela *Dos veces única* (2015) de Elena Poniatowska. El problema con este texto es que no es estrictamente una biografía, pero tampoco es propiamente una novela, de tal manera que una búsqueda literaria media entre el lector y la investigación. El libro, al final, cuenta con una lista de las entrevistas que realizó la autora y la bibliografía utilizada, lo que le otorga cierta credibilidad en cuanto a datos precisos como fechas y acontecimientos. Entre los entrevistados está la misma Marín, sus dos hijas: Guadalupe Rivera Marín y Ruth Rivera Marín, su hijo Antonio Cuesta Marín, sus nietos: Juan Pablo Gómez Rivera, Diego Julián López Rivera, Ruth María Alvarado Rivera, Pedro Diego Alvarado Rivera y Juan Coronel Rivera; además de otros personajes como Concha Michel, Rafael Coronel y Martha Chapa, quienes fueron muy cercanos a la autora. Pero a través del texto se interponen las opiniones de Poniatowska, así como juicios de valor y estrategias literarias que ponen en duda la veracidad de las reacciones y circunstancias que vivieron los personajes representados en su obra.

El libro *Dos veces única* es una fuente compleja porque Elena Poniatowska es de una generación distinta a la de Marín, escribe desde su propia perspectiva, a la que podemos ponerle distintos adjetivos: periodística, literaria, burguesa o crítica de arte; eso probablemente dependerá de nuestra manera de leer y nuestro punto de vista. Pero, el reclamo que podría hacerse al libro de Poniatowska es parecido al que se le ha hecho constantemente a Marín, se queda a la mitad entre una novela y una biografía, sin embargo tienen una clara diferencia, sus personajes sí tienen nombre y apellido y sí menciona datos corroborables y acontecimientos que sucedieron. A Poniatowska sí podría acusársele de estar difamando a los personajes de su libro, debido a que la referencia a la realidad es explícita. Y aunque sus fuentes vienen enlistadas al final del libro, no tiene un aparato crítico que respalde cada uno de los hechos narrados. Tampoco están fundamentados sus juicios de valor aunque provengan de opiniones de personas cercanas como la experiencia de la hija mayor: Guadalupe, llamada por todos Pico, que no deja de ser una visión subjetiva, aunque cercana. Poniatowska alimenta la imagen de Lupe Marín como una mujer egoísta, una madre desalmada, una ex esposa rencorosa y convenenciera. Por supuesto, hay

información que se puede corroborar, y otra sujeta a interpretación, por ejemplo, el hecho de que las hijas de Guadalupe Marín no salen en su novela, que desde lo afectivo podría ser un signo, que desde lo literario también podría argumentarse como una necesidad de la trama. Aunque el personaje protagónico de *La única*, Marcela, esté inspirado en su autora, no es Marín y su historia de vida difieren en algunos aspectos. Calificar a Marín de mala madre nos sirve más para conocer a Poniatowska y su sistema de valores que para conocer a Marín y las distintas etapas de su vida.

Es probable que, desde el punto de vista editorial, haya resultado más fácil llamar novela a *Dos veces única* que biografía, aunque la narración siga la vida de una persona a lo largo de los años en vez de centrarse en la evolución de una historia significativa como haría una novela; porque Poniatowska pudo rellenar los huequitos de información con ciertas emociones, pensamientos, conversaciones que Guadalupe Marín pudo haber tenido, aunque no tuviera la certeza. El problema de esto es que si pensamos desde los géneros literarios no cumple completamente con las características representativas, la novela se construye a través de un pacto ficcional, así se establece que los personajes, quienes siguen una evolución de causas y consecuencias explicables, tienen un carácter que se moldea y que funciona para la historia.

En defensa de Poniatowska, es imposible constreñir un texto literario a reglas determinantes. Simplemente, la novela moderna surge con *Don Quijote de la Mancha*, un texto que nació como una parodia de la novela de caballerías, y precisamente rompe con el paradigma de la ficción como una puerta a la fantasía y a los personajes idealizados, y explora a partir de muchos recursos, como las voces narrativas, las elipsis temporales o la narración enmarcada, las maneras de contar una historia al mismo tiempo que retrata una época. El célebre libro de Miguel de Cervantes, además, utiliza distintos registros del lenguaje y género literarios, como el epistolar o la poesía, para construir una estructura inestable que permite experimentar a través de cada capítulo. Por eso, Rosa Montero, en su ensayo *La loca de la casa*, explica las contradicciones del oficio literario y desmonta el proceso de escritura de una novela, el cual compara con la comprensión de la realidad.

La realidad siempre es así: paradójica, incompleta, descuidada. Por eso el género literario que prefiero es el de la novela, que es el que mejor se pliega a la materia rota de la vida. La poesía aspira a la perfección; el ensayo, a la exactitud; el drama, al orden estructural. La novela es el único territorio literario en el que reina la misma imprecisión y desmesura que en la existencia humana. Es un género sucio, híbrido, alborotado.⁸⁵

De forma que es posible, pensar el libro de Poniatowska como obra literaria, aunque no deje de ser una fuente valiosa para investigar la biografía de Marín y un referente para buscar y confrontar otras fuentes. En particular, resulta muy valioso para compararse con las aventuras que vive la protagonista de *La única*, claramente autobiográficas, pero ficcionalizadas. Mi objeto de estudio no es el libro de Elena, sino el de Guadalupe. Pero ambos, a través de un diálogo, se encuentran en algunos momentos, esconden pistas y guiños que guían la búsqueda de cómo las novelas de Marín hacen la reconstrucción de una época, así como el retrato del campo artístico y cultural de México en la década de los veinte e incluso un autorretrato de su búsqueda como mujer y como escritora. En las novelas podemos observar cómo se abrió camino para poder escribir y descubrir por qué su obra fue desdeñada y olvidada.

Para comprender las novelas de Marín, así como para utilizarlas como documentos históricos, no es necesario desmontar cada uno de los elementos autobiográficos comprobables —aunque este sea un ejercicio interesante y necesario para conocer a la autora—, sino que se deben comprender desde la totalidad del ejercicio literario: la escritura de Marín, que proviene de sus recuerdos, su imaginación y su lenguaje, es ella misma desdoblada. Montero se pregunta: “¿Puede ser sincera una autobiografía? ¿No se encuentran todas impregnadas, incluso las más autocríticas y las más honestas, de una buena dosis de imaginación?”⁸⁶ Sabemos que toda narración es subjetiva, pero la escritura autobiográfica se vuelve muy problemática porque puede estar atravesada por vanidad, miedo o vergüenza. Precisamente por eso es importante analizar a profundidad los textos y aprender a leer entre líneas.

⁸⁵ Rosa Montero, *La loca de la casa* (Madrid, Alfaguara/Kindle, 2003).

⁸⁶ Montero, *La loca de la casa*.

Siempre tenemos que tomar en cuenta la diferencia entre las pretensiones autobiográficas y novelísticas. Marín tuvo ambas y eso provoca lecturas paradójicas. Ni podemos tomar como ciertos todos los hechos que ocurren en sus novelas, ni podemos pensarlos como ficciones completamente ajenas a su experiencia de vida. Mientras que las novelas buscan expresar una historia y una visión particular desde los personajes, también están presentes ciertos recuerdos de la vida de Marín, que, por un lado, después de años pueden estar distorsionados y por otro, están direccionados hacia sus intenciones literarias. Está presente la intención testimonial, pero el hecho de nombrar a los libros novela y no memorias ni autobiografía, quiere decir que su objetivo no era apegarse a los hechos. Se representa a sí misma, sí, pero a través de elecciones de palabras, gestos, personajes, momentos.

Una de las preguntas fundamentales es por qué a Guadalupe Marín le interesaba escribir y por qué usó una parte de su vida para eso, qué la motivó a publicar dos novelas “en clave”, como las llamó Salvador Novo. Su búsqueda en el campo literario estaba definitivamente influenciada por Cuesta, sin embargo, no podemos decir que quisiera imitarlo, ni a su grupo, porque su búsqueda literaria iba por un camino distinto, incluso, desde cierta perspectiva, opuesto. A diferencia de los Contemporáneos, en particular de Jorge Cuesta, no eligió utilizar un lenguaje rebuscado, ni recurrir a imágenes o metáforas complicadas, sino relatar una historia de una mujer en un contexto que alude a lo real, emulando la oralidad, y describiendo las situaciones cotidianas. Su postura literaria no era un accidente ni, como escribió Tablada, un texto con poco bagaje cultural, al contrario, en la búsqueda de la protagonista se observan distintos grupos sociales, retratados a través de distintos registros lingüísticos.

Dentro de la novela, explícitamente se posiciona en contra de la inteligibilidad de los textos literarios y contra la pose los escritores e intelectuales que buscan el reconocimiento y el prestigio, aunque la producción literaria sea poquísima. Sin embargo, no parece comulgar con ningún grupo ni corriente. En la narrativa, se aleja de los escritores de la novela de la Revolución, más por ideología que por estrategias literarias, porque la influencia de la literatura realista se volvió fundamental en la novela mexicana, y Marín,

con su determinante preferencia por Dostoievski no se puede desligar de esta tradición. Aunque, en su momento, no fue tomada en cuenta, desde el presente podemos pensar en cómo se posiciona respecto a sus contemporáneos y en la historia de la literatura mexicana, una discusión que ficcionalizó Poniatowska:

“—Es una novela —se defiende Lupe.

—Ni siquiera es un *roman á clef*,⁸⁷ es una crónica sesgada en la que difamas a todos.”⁸⁸

Esta cita es un fragmento del pasaje en *Dos veces única*, cuando Marín le da a leer a Xavier Villaurrutia (1903-1950), uno de los capítulos de su novela *La única*. Villaurrutia, quien en la actualidad es uno de los escritores más reconocidos de México, amigo cercano de Cuesta y uno de los miembros del grupo de los Contemporáneos, se convierte en un personaje para reclamar a Guadalupe Marín que su novela *La Única* es una injuria, sobre todo contra Jorge Cuesta. La Lupe ficcional defiende su texto desde la trinchera de la construcción literaria de la novela. Una novela tiene su propia lógica, crea sus propias reglas y no responde a la veracidad de la realidad, sino a la verosimilitud, que es mucho más importante en la verdad de la novela. La verosimilitud hace que las piezas de la narración embonen de tal forma que no queden cabos sueltos, y al lector, en el transcurso del libro, le parezca que se encuentra en una realidad completamente creíble.

En *La Única*, el personaje de Andrés tiene un paralelismo con la persona Jorge Cuesta, quien fue esposo de Guadalupe Marín, la autora real del texto. Su defensa, inventada por Poniatowska o reconstruida a través del recuerdo de alguno de los entrevistados por la periodista para escribir el libro *Dos veces única*, es indiscutible en términos literarios, pero es fácilmente rebatible en el mundo real, en la búsqueda de los hechos comprobables. Esto es, la novela puede existir, pero eso no significa que se venda, que se recomiende, o que sea validada por los amigos escritores de Cuesta, quienes

⁸⁷ La traducción al español es de novela en clave, y se refiere a los textos de ficción autobiográficos que utilizan seudónimos u ocultan datos para evitar acusaciones o hacer una sátira.

⁸⁸ Elena Poniatowska, *Dos veces única*, (Ciudad de México: Seix Barral, 2016), 215.

pensaron que la narración atentó contra la integridad de la memoria de su amigo. A la distancia, la novela *La única* puede ser valorada en términos estrictamente literarios, pero para el círculo cercano significaba una estrategia de venganza más que una obra artística, como se puede apreciar en los comentarios que se hicieron de la obra, y, sobre todo, en los silencios, se juzgó más la novela por el desagrado que provocaba la autora que por la obra en sí.

Algunas muestras de la indignación que provocó la alusión a la figura de Cuesta en la ficción de Marín se pueden encontrar en los textos incluidos en el tercer tomo de las *Obras reunidas* de Cuesta, un proyecto de Jesús R. Martínez Malo, el compilador, y Víctor Peláez Cuesta, sobrino de Jorge; quienes mencionan a Marín como una presencia sumamente nociva para Cuesta y la novela *La única* como un documento vil y difamatorio. Víctor Peláez hace énfasis en el daño que hizo el libro a la reputación familiar.

Nada más inútil para entender a Cuesta, al hombre de rigor, que crear mitos que no reflejan sino la incapacidad de sus pretendidos exégetas para entender su intrincado pensamiento y su controvertido proceder. Sin embargo, *le parfum est le parfum* y ha resultado más fácil alimentar la ficción que Guadalupe Marín inventó en su novela *La Única* (1938) que reflexionar en investigar su paso por la vida. [...] El mito del incesto, creado por Guadalupe Marín y difundido en su libro *La única*, asedió a su hermana, Natalia, mi madre, con quien conversé sobre ese tema; pero nadie se atrevió nunca, ni aun la misma Guadalupe Marín, a sostener esta infamia.⁸⁹

No es sorprendente que esta visión provenga de la familia de Cuesta porque Marín siempre representó para ellos el escándalo por ser divorciada y tener hijas; así mismo, era vista como una distracción para que el joven químico terminara su tesis y emprendiera el brillante futuro que habían planeado para él. Además, el sobrino cuenta cómo, su madre, Natalia Cuesta, sufrió con la parte de la novela en la que se menciona el ataque de Andrés a su pequeña hermana porque tenía un deseo incontenible. El personaje de Marcela

⁸⁹ Víctor Peláez Cuesta, “Jorge Cuesta, el hombre” en *Obras completas III. Primeros escritos. Miscelánea. Iconografía. Epistolario* (México: Fondo de Cultura Económica / Kindle, 2007).

continuamente está pensando en ese episodio y sospecha que el poema “a la única” está dirigido realmente a su hermana porque siempre ha estado enamorado de ella. Y para este trabajo resulta imprescindible desligarse afectivamente de las consecuencias que tuvo la novela en la familia.

En el caso de Jesús R. Martínez Malo también se percibe una cercanía emocional con Jorge Cuesta que lleva a la enunciación de comentarios muy ofensivos y poco críticos a la obra de Marín. Martínez Malo no toma en cuenta las novelas como obras literarias, sino como un vehículo de difamación que afectó a Cuesta. “En 1938 ocurrieron dos hechos que tuvieron que ver con la aparición de la locura en Cuesta en cierto momento de su vida y no en otro: ve la luz *La única*, novela burdamente cifrada (además de pésimamente escrita) de Guadalupe Marín, y el inicio de la experimentación de Cuesta sobre sí mismo con la ergotina.”⁹⁰ Martínez Malo, además de enumerar todas las infamias de Marín, acentúa que uno de los hechos que asolaron a Cuesta fue que su sexualidad se convirtiera en un tema de discusión público, no sólo por la novela de Marín, también por las acusaciones de homosexualidad al grupo en general, cuando se publicó la Antología de Poesía Mexicana Moderna y los jóvenes escritores fueron descalificados a partir de comentarios homofóbicos; incluso, también lo dice por los poemas de “La Diegada”, en los que Salvador Novo escribió que Marín le hizo caso a Cuesta porque con Diego no se satisfacía ni material ni sexualmente.

Ella necesitaba su refresco
y para procurárselo pedía
que le repiquetearan el gregüesco,
con dedo, poste, plátano o bujía.

Simbólicos tamales obsequiaba
en la su cursi semanaria fiesta,
y en lúbricos deseos desmayaba.
Pero bien pronto, al comprender que esta
consolación estéril resultaba,

⁹⁰ Jesús R. Martínez Malo, “Prólogo Jorge Cuesta: de la leyenda y el mito a algunos hechos” en *Obras completas III. Primeros escritos. Miscelánea. Iconografía. Epistolario* (México: Fondo de Cultura Económica / Kindle, 2007).

le agarró la palabra a Jorge Cuesta.⁹¹

Martínez Malo también hace énfasis en que Marín buscó desprestigiar a Cuesta en todos los lugares y, por lo tanto, habló con el doctor que trató a Cuesta, debido a que ella también se había tratado con él, lo que provocó un diagnóstico injusto y erróneo. El Dr. Gonzalo Rodríguez Lafora era psiquiatra y revisó a Cuesta un poco antes de que lo internaran, su diagnóstico fue: “inclinación homosexualidad reprimida” y una manía por lo sexual. Cuesta consideraba que estaba equivocado y que había errado en la práctica médica porque ni quisiera le había hecho los estudios apropiados. Existe una carta en la que Cuesta le explica al doctor que, debido a las hemorroides, él mismo ya se había preguntado si sufriría de androginismo o de intersexualidad, pero lo había descartado y que quizá, como durante su investigación había ingerido algunas sustancias, éstas podrían haber generado en las hormonas “funciones enzimáticas que son químicamente funciones sexuales”⁹².

Es imposible ahora saber cuáles eran las intenciones que Marín pudo haber tenido al hablar con el doctor, ni qué fue lo que él observó para hacer ese diagnóstico. Lo cierto es que Cuesta sí experimentó con varias sustancias como la ergotina y otras sustancias psicotrópicas, también con venenos y sus antídotos. Lo que se sabe de estos experimentos es lo que conversaba con sus colegas porque él no llevaba ningún tipo de registro donde fuera reuniendo la información de sus experimentos. Pero podemos saber que existió un interés de Cuesta por el funcionamiento de las hormonas, una prueba está en *La única*, cuando Marcela, después de una larga enfermedad y muchos doctores, logra recuperarse a partir del diagnóstico correcto de un médico que le explica que su problema era una “hormona tímica” y el sistema endócrino (Marín escribe “sistema incretor”) que no estaban funcionando bien y alteraron todo su organismo. Después “Andrés compró varios libros sobre secreción interna y por las noches se los leía a ella y a Lola.”⁹³ Esto sólo es una demostración de que la realidad se refleja en la ficción y esto podría ayudarnos a resolver

⁹¹ Salvador Novo, “La diegada” en *Círculo de poesía*

<https://circulodepoesia.com/2013/02/poemas-burlescos-de-salvador-novo/>

⁹² Jorge Cuesta, *Obras reunidas III. Primeros escritos. Miscelánea. Iconografía. Epistolario* (México: Fondo de Cultura Económica / Kindle, 2007).

⁹³ Guadalupe Marín, *La única* (México: Editorial Jalisco, 1938), 64.

algunas preguntas, pero, sobre todo nos muestra un momento de la historia de la medicina, en la que algunos misterios, como el rol de las hormonas en el funcionamiento del cuerpo, apenas estaban siendo investigados.

La lectura de las novelas de Marín tendrá objetivos literarios y objetivos históricos, aunque no nos aporte datos exactos de su biografía. Tampoco de otros textos. Por ejemplo, no existe la manera de saber si el reclamo que le hace Villaurrutia a Marín que describe Poniatowska alguna vez sucedió así como lo cuenta, este reclamo no deja de ser ficcional, aunque apele a la realidad. En algún estudio futuro alguien podría preguntarse sí, efectivamente, se nota que Villaurrutia leyó y aconsejó la escritura de Marín. Como lectores de una obra publicada en una realidad ajena a la nuestra, solamente queda investigar sus circunstancias y preguntarse sobre la pertinencia de la publicación de una novela como ésta en un contexto como ése, ¿cómo influyeron, por ejemplo, las relaciones sociales de la autora en la valoración de la obra?, ¿cómo las relaciones de género o los sistemas de distribución? Para esto es necesario pensar en conceptos como memoria, verdad, historia, narrativa y ficción. Todos estos confluyen en este revoltijo de anécdotas y sentimientos. La memoria es resbaladiza, cambia conforme pasa el tiempo, es inevitablemente subjetiva y se puede interpretar y reinterpretar a través de muchas perspectivas. Pero no deja de ser una fuente histórica valiosa y necesaria. La memoria es una de las muchas aristas que podemos tomar en cuenta para generar una ventana más grande a la realidad. Claro, no podemos tampoco olvidar que ésta, por más amplia, no deja de ser una ventana, desde la que observamos a través nuestro propio punto de vista.

Cada punto de vista se construye desde una subjetividad, y aunque la conciencia de esto puede ser abrumadora, es imprescindible convertirlo en un recurso para la práctica de la historia como disciplina. Es inevitable, pensar, por ejemplo, en la postura que toman los investigadores cuando eligen un tema y lo priorizan sobre otro, también en cómo se aborda este tema, qué postura se tiene y qué es lo que se deja fuera. La verdad puede ser inasequible, pero el objetivo no es conseguir la verdad, sino entender los procesos, las costumbres, los cambios y las permanencias. De ahí que nuestro trabajo sea identificar

perspectivas e intentar comprenderlas sin nunca perder de vista que ahí está metida nuestra propia subjetividad.

Ahora bien, al enfrentarme a dos libros clasificados como literatura, encaro también dos problemáticas. Primero, la literatura narrativa no busca la verdad de los hechos exactamente como sucedieron. Algunos escritores dirían que buscan la verdad detrás de la realidad y para eso utilizan la ficción, pero esta es una verdad que no puede aprehenderse, en cambio busca un texto que se responda a sí mismo, que tenga una coherencia interna, esto es la verosimilitud; en aras de que el texto funcione, los narradores pueden y deben utilizar lo que sirva de la realidad para el libro, dejar fuera lo que estorbe e inventar lo que haga falta. La segunda dificultad es que los libros están escritos desde puntos de vista subjetivos con necesidades propias, estas visiones tenemos que observarlas con cuidado. Por eso, para utilizar estos dos libros como fuentes históricas se puede echar mano del giro historiográfico explicado por Alfonso Mendiola⁹⁴, en el que se plantea la necesidad del historiador de observar al observador, partiendo de que una obra artística, aunque pretenda mostrar otra época es más una muestra de su propia época.

De la novela de Guadalupe Marín que se inspira en su matrimonio con Jorge Cuesta, no es posible saber demasiado sobre su relación íntima, pero sí podemos imaginar cómo era la vida en la Ciudad de México en algunos círculos, cómo era visto el matrimonio, qué se pensaba de la maternidad, qué se esperaba de una mujer, cómo funcionaban los grupos de poder y los círculos intelectuales, incluso cómo era París, más que de su relación amorosa. La información que podemos sacar y contrastar con otras fuentes y otras investigaciones puede estar de manera involuntaria, algo que ella como escritora pudo haber puesto para generar una atmósfera o conectar un pasaje con otro, puede ofrecer material valiosísimo para nuestra investigación histórica, depende de lo que estemos investigando.

⁹⁴ Alfonso Mendiola, “El giro historiográfico: la observación de observaciones del pasado”. *Historia y grafía* (Universidad Iberoamericana), No. 15 (2000): 181-208.

3. La vida de las mujeres

3.1 Retórica feminista de entre siglos

Las mujeres, como sector de la población,⁹⁵ comenzaron a participar de la esfera pública a finales del siglo XIX en publicaciones periódicas. Esto fue el resultado de un proceso que comenzó con las secciones femeninas en los periódicos en la segunda década del siglo XIX, que después se convirtieron en publicaciones completas dirigidas a este público, aunque no eran escritas por mujeres, sino por hombres, muchas veces con seudónimos de mujer. El objetivo era formar a las lectoras en los valores decimonónicos positivistas en los que las mujeres tenían que estar educadas para ser buenas madres y esposas virtuosas, algunas de estas publicaciones fueron: *Calendario de las Señoritas Mexicanas* de Mariano Galván, *Presente amistoso dedicado a las señoritas mexicanas* de Ignacio Cumplido, *Panorama de las Señoritas Mexicanas* de Vicente García Torres y *La Semana de las Señoritas* de Juan R. Navarro.⁹⁶

Sin embargo, el hecho de que hubiera nombres femeninos que firmaban las publicaciones despertó la posibilidad real de que las mujeres escribieran y publicaran. Como explica Marc Angenot en *El discurso social. Los límites de lo pensable y lo decible*,⁹⁷ las prácticas discursivas se organizan de tal forma en una sociedad que “lo decible”, es decir lo narrable y lo opinable, se asoma sobre estos sistemas genéricos que él llama “el discurso social”. El hecho de que nombres de mujeres aparecieran firmando como autoras en publicaciones comunes y corrientes, provocó que esa idea fuera pensable, decible y realizable, y despertó la posibilidad de que escribieran, publicaran y editaran. Así, a pesar del propósito primordial que impulsó las publicaciones para mujeres, éstas significaron una posibilidad discursiva fuera del ámbito doméstico.

Por ejemplo, en 1840 Isidro Gondra editó el *Semanario de las Señoritas Mexicanas*. [sic] *Educación Científica, Moral y Literaria del Bello Sexo*, en el que no obstante se veía a

⁹⁵ Siempre ha habido excepciones, pero eso no significa que todas las mujeres tuvieran la oportunidad de participar de la vida pública ni que, efectivamente, lo hicieran.

⁹⁶ Elvira Hernández Carballido, *Dos violetas del Anáhuac* (México: Demac, 2010), 12-14.

⁹⁷ Angenot, *El discurso social*.

la mujer como el género débil y que, por lo tanto, necesitaba cierta formación, publicó a varias escritoras⁹⁸ e invitaba a sus lectoras a que enviaran a la redacción composiciones poéticas (aunque decía que la mayoría no estaban bien escritas). Esta publicación, como otras similares que surgieron en el siglo XIX, tuvo como objetivo la educación del sexo femenino para que desempeñara una mejor labor en el hogar. Las composiciones poéticas y otras formas del ejercicio literario como el género epistolar, fueron vistas como un esparcimiento posible para las mujeres, debido a que fomentaban la delicadeza y sensibilidad consideradas parte de su naturaleza.

Otro factor que transformó la vida de las mujeres y su papel en la sociedad fue su posibilidad de estudiar. A partir de un decreto que en 1861 hizo el presidente Benito Juárez, se fundó la Escuela de Artes y Oficios para Mujeres y se les permitió la entrada a colegios, normales, escuelas de medicina y jurisprudencia. Justamente, en esa escuela, en el curso de imprenta, se fundó el primer semanario publicado por mujeres: *Las Hijas del Anáhuac*. Y aunque sus ideas sobre la feminidad eran en general tradicionales, enunciaron la necesidad de entablar un diálogo público en el que pudieran exponer sus propias ideas: “¿por qué si el hombre puede manifestar públicamente las galas de su inteligencia, la mujer ha de estar privada de hacerlo, habiendo como hay mujeres cuyos talentos igualan a los de los hombres?”⁹⁹

Como opina Hernández Carballido, “estas mujeres jóvenes del siglo XIX ya pronosticaban una transformación en la vida femenina de México.”¹⁰⁰ Pero fue un proceso en el que se generaron muchas resistencias y discusiones. Mientras que la educación estaba vista como algo positivo, el rol de la mujer en la sociedad debía mantenerse, desde el punto de vista de la mayor parte de la población, supeditado al hombre. Esta breve cita del editor Isidro Gondra ilustra la inquietud por la educación del sexo femenino que originó las futuras generaciones transgresoras y combativas: “por medio de una educación esmerada,

⁹⁸ Claudia García Benítez en *Las mujeres en la historia de la prensa Una mirada a cinco siglos de participación femenina en México* menciona a las escritoras: Josefa Letechipía de González, María Calderón, Josefa Massanés y María de Jesús Zepeda.

⁹⁹ Hernández Carballido, “Un recorrido por las publicaciones de mujeres en el siglo XIX”, 16.

¹⁰⁰ Hernández Carballido, “Un recorrido por las publicaciones de mujeres en el siglo XIX”, 16.

ella será sin duda sabia, modesta, recogida y amable como su edad, graciosa y verídica como la naturaleza, grave y profunda como el siglo al que pertenece y capaz de seguir bajo la égida del hombre el movimiento de las luces y avanzar en la rápida carrera de los progresos”.¹⁰¹ Así, la señalización de las virtudes esconde los defectos que fueron identificados como peligros para la sociedad si el feminismo radicalizaba a las mujeres y les arrebatara lo femenino en la búsqueda de la modernidad, deseada pero atemorizante.

El miedo al feminismo y las advertencias de sus peligros se manifestaron muy temprano en distintos sectores de la sociedad. Así como se caricaturizaba a las sufragistas en Estados Unidos o Reino Unido, violentas, enojadas, feas, masculinas, sin casarse o irresponsables con su familia,¹⁰² en México se temía que las mujeres perdieran sus atributos de belleza, maternidad o sumisión. Intelectuales como Justo Sierra alentaban a las mujeres a permanecer interesadas en los asuntos propios de su sexo y dejar a los hombres lidiar con la esfera pública: “No quiero que llevéis vuestro feminismo hasta el grado de que queráis convertirnos en hombres; no es esto lo que deseamos; entonces se perdería el encanto de la vida.”¹⁰³

Las intelectuales feministas de la época estaban conscientes de que los cambios políticos solamente iban a suceder con apoyo de los hombres poderosos como Sierra, que a

¹⁰¹ Isidro Gondra citado por Claudia García Benítez en *Las mujeres en la historia de la prensa*, 49.

¹⁰² Elvira Vergara, “16 pósters que advirtieron sobre los horrores de un mundo en el que las mujeres tuvieran derechos”, 15 de octubre 2015.

<http://www.upsocl.com/comunidad/16-posters-que-advirtieron-sobre-los-horrores-de-un-mundo-en-el-que-las-mujeres-tuvieran-derechos/>

Uno de las imágenes dice bajo la figura de una mujer enojada paseando a un perro enojado:

THE MASCULINE WOMAN

She is mannish from shoes to her hat,

Coat, collars, stiff shirt and cravat.

She'd wear pants in the street

To make her complete,

But she knows the law won't stand for that.

LA MUJER MASCULINA

Ella es varonil de los zapatos hasta el sombrero,

Abrigo, cuello, camisa y corbata.

Ella usaría pantalones en la calle

Para tener el atuendo completo,

Pero sabe que la ley no lo tolerará.

(La traducción es mía).

¹⁰³ Justo Sierra citado por Anna Macías en *Contra viento y marea*, 37.

pesar de que por una parte apoyaban que hubiera mayores posibilidades para las mujeres, por otra pensaban que éstas debían suceder en función de cómo ellas serían mejores madres, esposas o maestras, es decir, en función de las necesidades sociales, de la familia y de los hombres. Por lo tanto, editoras y escritoras como las de la revista *La Mujer Mexicana*,¹⁰⁴ una de las primeras publicaciones feministas y de las más relevantes, no se rebelaron explícitamente contra los mandatos patriarcales, sino que advirtieron que sus intenciones no eran destruir a la familia, sino todo lo contrario, afirmaron que las jóvenes educadas serían mejores madres y reforzarían sus lazos familiares.

Por estas razones, el sufragio fue una demanda que no tuvo los alcances que en otros países, en México el voto femenino se aprobó a nivel nacional hasta 1953, porque, además de que tuvo mucha resistencia por parte de algunas de las facciones feministas, las que más lucharon por él, como Hermila Galindo, antepusieron la educación como una necesidad más urgente, y lo que más aceptación tuvo fue la participación femenina en las votaciones municipales.¹⁰⁵ En cambio, sí abogaron para que se cambiara el Código Civil de 1884 que toleraba el adulterio por parte de los hombres, pero no por parte de las mujeres y tampoco permitía que ellas pudieran administrar sus propiedades, ni podían defenderse cuando sus maridos las derrochaban, estos tenían toda la autoridad sobre sus esposas e hijos, “una mujer casada era considerada como *imbecilitas sexus* (‘imbécil por razón de su sexo’).”¹⁰⁶ Sin embargo, “sus críticos insistieron en que en realidad lo que ellas querían eran licencias de tipo sexual”,¹⁰⁷ a pesar de que los argumentos de las feministas se basaban en que la moral debería ser la misma para hombres y para mujeres.

En cambio, desde finales del siglo XIX la educación del sexo femenino y la conveniencia de ésta era una discusión recurrente. Carolina Morales, en un artículo publicado en 1889 en la revista *Violetas del Anáhuac*, manifiesta su inconformidad con la

¹⁰⁴ Fundada en 1904 por Columba Rivera, María Sandoval de Zarco y Dolores Correa Zapata. Se publicó de manera mensual hasta 1908. Anna Macías en *Contra viento y marea*, 34.

¹⁰⁵ Ana Lau Jaiven, Roxana Rodríguez Bravo, “El sufragio femenino y la Constitución de 1917. Una revisión”, *Política y cultura* (UAM), no. 48, septiembre-diciembre (2017).

¹⁰⁶ Macías, *Contra viento y marea*, 33.

¹⁰⁷ Macías, *Contra viento y marea*, 36.

idea de que la mujer solamente tenía que ser preparada para el matrimonio, porque aseguraba que muchas tenían la necesidad de valerse por sí mismas, e incluso sostener a su familia solas. No creía que su educación bastara con aprender los quehaceres del hogar para ser graciosa y agradable. Aseguraba que no todas se casaban y aunque lo hicieran, esto no significaba que tuvieran el sustento asegurado de por vida. “Debe saber algo con perfección, que en caso necesario le proporcionará los medios requeribles para vivir honrosamente.”¹⁰⁸

Como explica Anna Macías en *Contra viento y marea. El movimiento feminista en México hasta 1940*,¹⁰⁹ aunque muchas tenían la necesidad de ser productivas y generar ingresos, esta situación se había dejado de lado en los estudios debido a un censo realizado en 1910 cuyo resultado decía que “sólo el 8.8% de la población ‘económicamente activa’ estaba constituido por mujeres”¹¹⁰. Sin embargo, como apunta Macías, muchos factores llevaron a reducir esta cifra al mínimo. Para empezar, no fueron tomadas en cuenta las que trabajaban el campo como parte de sus actividades cotidianas, tampoco las que vendían los productos de este trabajo en los mercados, ni las que vivían cerca de las estaciones de ferrocarril y ofrecían comida a los pasajeros que se transportaban a través de este medio; tampoco se tomó en cuenta a las dueñas de pensiones ni a muchas que salían a trabajar para ayudar a los gastos del hogar, entre otras razones, porque el orgullo de un hombre era ser el sustento de su familia, muy pocos admitían que recibían apoyo; además, las trabajadoras informales no se preocuparon por desmentir a los encuestadores por miedo a que les cobraran impuestos.

El discurso hegemónico todavía alentaba a las mujeres a permanecer dentro de sus hogares y ceñirse a las actividades propias de su género: el hogar, el matrimonio y la maternidad; pero éste no podía desligarse del discurso del progreso, envalentonado durante el Porfiriato e impulsado por el capitalismo a nivel mundial. Como describe Angenot, la

¹⁰⁸ Carolina Morales, “¿Si el porvenir de la mujer es casarse para qué educarla?” en *El álbum de la mujer Antología ilustrada de las mexicana Volumen IV / El Porfiriato y la Revolución* (México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1991), 141-142.

¹⁰⁹ Macías. *Contra viento y marea*.

¹¹⁰ Macías. *Contra viento y marea*, 49.

hegemonía se observa en todas las manifestaciones culturales. *Santa* suele ser el ejemplo ideal, el *best seller* de la literatura mexicana que alertaba a las jóvenes de los peligros de una moral disipada que traía consigo la modernidad.¹¹¹ “El fenómeno que se daba en México en 1910 podía observarse en cualquier país industrializado.”¹¹² El siglo XX comenzó con el ímpetu de transformar de manera drástica todos los aspectos de la vida nacional, desde el económico hasta el cultural; la Ciudad de México seguía creciendo, territorios despoblados atrajeron inversionistas que desarrollaron actividades económicas de magnitudes nunca antes vistas,¹¹³ inventos como el cinematógrafo o el ferrocarril cambiaron las formas de ver el mundo. La vida de las mujeres cambió paulatinamente en los distintos estratos sociales y poblaciones del país.

Al final del porfiriato, miles de mujeres de la clase media trabajaban para el gobierno. Entre 1888 y 1904, las escuelas de medicina, leyes y comercio de la ciudad de México aceptaron, aunque con recelo, a las primeras mujeres; en 1910, muchas mujeres ya podían trabajar en establecimientos comerciales sin poner en juego su respetabilidad. [...] los avances que las mujeres consiguieron entre 1869 y 1910 son notables y pueden equipararse a otros logros del porfiriato, como la construcción de ferrocarriles y de un sistema telegráfico; la rehabilitación de las viejas minas y la apertura de otras nuevas; el crecimiento industrial textil, entre muchas otras, y el aumento en la exportación agrícola.¹¹⁴

Como explica Anna Macías, estos cambios siempre tuvieron sus claroscuros: las condiciones de esclavitud alarmantes, la explotación en talleres textiles, minas, haciendas y en ferrocarriles. Las mujeres pobres también fueron afectadas por estos cambios económicos. “En 1895, con una población de 12.7 millones de personas en el país, más de 275,000 desempeñaban labores domésticas para subsistir, la mayoría de las cuales eran

¹¹¹ Begoña Pulido Herráez, “*Santa*, entre el romanticismo y la modernidad”, *Archipiélago Revista Cultural de Nuestra América* (UNAM), vol. 16, núm. 61 (2008): 50-51.

¹¹² Macías, *Contra viento y marea*, 49.

¹¹³ Francisco Javier Cépeda *et al.* *Historia breve de Coahuila* (México: Secretaría de Educación Pública, 2010).

¹¹⁴ Macías, *Contra viento y marea*, 32.

mujeres y vivían en condiciones de esclavitud.”¹¹⁵ Beatriz Hurtado explica que los salarios, de por sí bajos, lo eran todavía más para las mujeres. En 1902 el salario mínimo para el sexo femenino era de 80 centavos, mientras que el de los hombres era \$1.45, además, ellas solamente podían realizar algunas actividades que eran consideradas en el ámbito de lo femenino, como coser o preparar alimentos.¹¹⁶ Pero “el proceso de llegada de las mujeres a las industrias abrió una pequeña grieta que resquebrajó las funciones ideales que se le habían intentado imponer a las mujeres porfirianas.”¹¹⁷

Otro aspecto relevante en la historia de las mujeres es el de la prostitución, profesión cuyo ascenso durante el porfirismo resultaba alarmante, tanto para las feministas como para la sociedad católica, e incluso para el gobierno, que se ocupó de llevar un control sanitario que estaba, de cualquier forma, sobrepasado. Se calcula que en 1907, en la Ciudad de México había el doble de prostitutas que en París, a pesar de que su población era apenas una quinta parte de la ciudad de la luz, además considerada como la “ciudad del pecado”. Había una gran cantidad de mujeres que vivían en la pobreza, además de que un gran porcentaje eran madres solteras; “sin embargo, los hijos ilegítimos no tenían derechos legales a la herencia ni a investigar quién era su padre.”¹¹⁸

En muchos aspectos, la vida de las mujeres se transformó a finales del siglo XIX y principios del siglo XX a través de distintos factores que correspondieron a procesos económicos, políticos y sociales bastante complejos. Pero, sobre todo, es posible comprender estos cambios a partir del acceso de las mujeres a la educación formal. En México, este interés comenzó desde el siglo XIX impulsado por una minoría liberal, sin embargo, las continuas guerras y la falta de recursos retrasaron esta posibilidad. Pero el tema no se olvidó, a través de distintas estrategias, ellas aprovecharon para sacarlo a colación y pedir apoyo gubernamental para que sucediera:

¹¹⁵ Macías, *Contra viento y marea*, 32. Corroborado en <https://www.inegi.org.mx/programas/ccpv/1895/default.html#Tabulados> 30-09-2019.

¹¹⁶ Mónica Beatriz Hurtado Ayala, *Representaciones de la prostituta y la prostituta en la Ciudad de México, 1867-1910* (México: Universidad de Guanajuato, 2013), 66.

¹¹⁷ Hurtado Ayala, *Representaciones de la prostituta*, 68.

¹¹⁸ Macías, *Contra viento y marea*, 33.

El 5 de abril de 1856, un grupo de jóvenes mujeres coronó con una guirnalda de laurel al presidente interino Ignacio Comonfort, a su llegada a la ciudad de México. Aprovechando que el presidente se encontraba frente a una gran muchedumbre, le pidieron que estableciera una escuela secundaria para las niñas de todas las clases sociales.¹¹⁹

Esto no pudo ser posible sino hasta 1867, cuando se retomó este proyecto y se abrió en 1869 la primera escuela secundaria para niñas. A partir de ésta se inauguraron otras en distintas ciudades de la República. “La paz impuesta por Porfirio Díaz permitió avances en la educación. Y desde de 1882, cuando Joaquín Baranda fue ministro de Justicia e Instrucción Pública, la educación pública vivió una época de auge.”¹²⁰ Se abrieron escuelas primarias, técnicas, secundarias y normales. La directora de la secundaria para mujeres de la Ciudad de México había pedido que se abrieran facultades de medicina, farmacia y agricultura; aunque esta idea no llegó a lograrse, sí se abrió la Escuela de Artes y Oficios de Mujeres en 1871, una escuela vocacional donde se aprendía bordado, relojería, encuadernación, fotografía, telegrafía y tapicería; además, había ocho cursos sobre materias científicas básicas.

Como demuestran los datos desde 1860 hasta 1910, y como lo expresaba Porfirio Díaz en sus informes presidenciales, el número de alumnas se incrementó rápidamente, cada año más niñas y jóvenes se inscribían en los programas de la Escuela Vocacional de Mujeres, que desde 1899 ya tenían una población de 1,000 inscritas, en la que se matriculaban principalmente alumnas de la clase trabajadora,¹²¹ y la Normal de Profesoras (antes Escuela Nacional Secundaria de Niñas), que para 1910 tenía 401 estudiantes.

De esta forma se explica la irrupción de una figura que transformó la vida de muchas mujeres mexicanas con la tradición de permanecer en casa: la maestra. Incluso cuando su aparición está relacionada a partir de la extrapolación de las características elogiadas en las labores hogareñas, es decir, el instinto materno para cuidar de los niños y

¹¹⁹ Macías, *Contra viento y marea*, 27.

¹²⁰ Lourdes Gállego y Martín del Campo. “Más libros, menos floreros. La mujer en el porfiriato” en *Nuestra voz sale al balcón. Mujeres Queretanas en la historia* (México: Fondo editorial de Querétaro; 2015), 166.

¹²¹ Macías, *Contra viento y marea*, 30.

así formarlos, resulta en una posibilidad completamente inusitada: además de que era un trabajo que le permitía existir en el espacio público, incluso viajar a otras ciudades y pueblos sola, la mujer se convirtió en la depositaria y transmisora del conocimiento, lo que, por otro lado, le brindó la posibilidad de generar sus propias ideas y pensamientos.

A partir del sistema educativo propuesto durante el Porfiriato, mujeres de distintas clases sociales salieron del ámbito privado para interactuar con el resto del mundo e introducirse en el mundo del saber, aunque fuera sólo con el objetivo de criar a sus hijos. El magisterio fue aún más lejos, puesto que significó independencia y posesión del conocimiento. Aunque al principio se redujo al cuidado de la infancia, pues se relacionaba a la maestra con una figura materna, el hecho de tener un auditorio que escucha significó poseer una voz, un discurso que merece atención.

Así, las mujeres ingresaron al mundo de las letras y del conocimiento, lo que abrió otra puerta fundamental en su desarrollo: el periodismo. A través de las publicaciones periódicas pudieron enunciar sus opiniones, reclamos y propuestas. Los textos funcionaron como un sistema de comunicación con otras mujeres, pero también con la esfera del poder y la “opinión pública”, dominada por hombres. Algunas incluso se propusieron incursionar en la política e intervenir en las decisiones, como Juana Belén Gutiérrez de Mendoza, quien fundó *Vesper*, y desde esa plataforma apoyó a Madero y a Zapata, y mantuvo comunicación con Ricardo Flores Magón.

Sin embargo, el camino no estuvo exento de dificultades, el pensamiento decimonónico que las colocaba en la dicotomía ángel del hogar/prostituta persistía en muchos de los círculos intelectuales de la época, que no dejaban espacios para las mujeres fuera del ámbito doméstico. Éstas tuvieron que enfrentar críticas y ataques que iban desde la condescendencia hasta el ataque directo o la descalificación. El resultado de esto fue que no se conservaron muchas de las publicaciones y los textos. De tal manera que la gran carencia de fuentes no ha permitido comprender del todo el proceso de irrupción del género femenino en la sociedad y los aportes que hicieron a la transformación del país a principios del siglo XX.

Existen muchos ejemplos que dan cuenta de esta violencia ejercida en contra de las mujeres que se salían de los roles establecidos para ellas desde instituciones y mandatos sociales, pero es en el análisis discursivo de estos ataques y en su defensa que se puede comprender el proceso de transformación generado en las expectativas y roles que comenzaron a surgir para el género femenino. Los cambios implicaron gestiones entre los grupos conservadores, radicales y moderados de feministas, maestras, intelectuales, escritoras y periodistas que se juntaron a discutir sus nuevos roles.

El sufragio, por ejemplo, fue uno de los asuntos que acaparó la agenda feminista desde principios de siglo XX. El tema ya era relevante en otros países, pero en México, la coyuntura de la Revolución permitió la posibilidad de que fuera factible una reestructuración de la forma de gobierno en la que tuvieran cabida como ciudadanas. Sin embargo, la propuesta resultaba demasiado drástica para la mayoría de los sectores de la población, incluso entre las mujeres, e incluso, entre las feministas. Muy pocas, las más radicales, eran las que tenían como objetivo el voto; María Martínez, una maestra citada por Anna Macías, expresa una opinión generalizada en las de clase media: “Las mujeres mexicanas no buscamos, por ahora, el sufragio porque estamos más interesadas en rehabilitar el país. Queremos la oportunidad de estudiar y poder elegir cualquier profesión que elijan los hombres.”¹²²

Así, figuras mucho más radicales como Hermila Galindo —quien escandalizó a la mayoría de las asistentes al Primer Congreso Feminista de Yucatán porque proponía educación sexual para las mujeres— fueron las que introdujeron las ideas que eventualmente provocaron cambios reales en la vida política y cotidiana del género femenino. Pero ellas, más que nadie, sabían que, para lograr cambios, primero tenían que enfrentarse a muchas dificultades y desilusiones. La misma Galindo se postuló para diputada con la certeza de que no podría llegar a serlo. Y no pudo, no porque no ganara, sino porque su género le impedía ocupar el puesto. “La ley electoral de 1918 acabó con las esperanzas de Hermila Galindo y otras feministas al circunscribir el voto a los hombres; sin embargo, durante los años veinte y treinta, las feministas emplearon la estrategia de

¹²² Macías, *Entre viento y marea*, 106.

Galindo al proponerse como candidatas a puestos públicos y presentarse a votar el día de la selección.”¹²³

Para entender la lucha a la que tuvieron que enfrentarse las más radicales, es necesario también analizar la resistencia a los cambios que por lo general estuvieron presentes en los sectores más conservadores. Sin embargo, esta no es una regla, los cambios son posibles en ciertos aspectos para unas personas, y en otros, para otro sector de la población. Los procesos políticos, económicos y sociales están relacionados con las coyunturas locales e individuales, y resulta muy complejo comprender cómo afectan éstas al grueso de la población, sin embargo, sí puede percibirse desde productos culturales, como textos o fenómenos específicos.

Un muy buen ejemplo de los cambios sociales que estaban sucediendo en la vida de las mujeres en todos los estratos socioculturales fueron los enfrentamientos y la resistencia de las católicas al defender al clero de los ataques del gobierno y de otras facciones de la sociedad civil. Un caso icónico fue la manifestación que organizaron el 21 de febrero de 1915 para protestar contra el arresto de sacerdotes de la Ciudad de México que ordenó Carranza a causa de la legislación anticlerical.¹²⁴ Durante esta manifestación hubo un encuentro violento con trabajadoras de la Casa del Obrero Mundial, afiliadas al grupo de Obreras Industriales del Mundo, del que resultaron dos muertes. Éste no fue el único, hubo muchos más enfrentamientos en los siguientes años. En Guadalajara, una ciudad decididamente católica, sucedió otra batalla de magnitudes mayores en la que el género femenino representó un papel central.

Comenzó a finales de julio de 1917, cuando se cerraron las iglesias en Guadalajara después de que el arzobispo Orozco Jiménez leyera una carta en contra de la Constitución. Varios comités de mujeres, entre ellas estudiantes y abogadas viajaron a la Ciudad de México para manifestarse enfrente de Carranza. Un año después, en julio de 1918, Manuel

¹²³ Macías, *Entre viento y marea*, 58.

¹²⁴ Kristina A. Boylan, “Género, fe y nación. El activismo de las católicas mexicanas, 1917-1940”, en *Género, poder y política en el México posrevolucionario* (México: Fondo de Cultura Económica / Universidad Autónoma Metropolitana Iztapalapa, 2012), 318.

M. Diéguez, gobernador de Jalisco, emitió los decretos 1913 y 1927 con el objetivo de reforzar el artículo 130 de la Constitución, que solamente permitía un sacerdote por cada cinco mil habitantes y les exigía a los ministros registrarse ante las autoridades. Las católicas respondieron con un boicot económico de seis meses que tuvo tantas repercusiones que el gobernador tuvo que derogar los decretos y los servicios en las iglesias se reanudaron.¹²⁵ Debido al éxito de este ejercicio ciudadano, se repitió a nivel nacional en 1926. Este tipo de acontecimientos hacían que los revolucionarios temieran tanto el fanatismo religioso del sexo femenino.

Lo paradójico es que tampoco fueron del todo valoradas en los círculos religiosos, en la medida en que adquirirían poder y las autoridades religiosas veían peligro en las activistas católicas. El 7 de diciembre de 1928, el Vaticano y el Episcopado Mexicano ordenaron al obispo de Guadalajara Orozco y Jiménez que declarara ilícitas las actividades de la asociación Brigadas Feministas de Juana de Arco, quienes habían adquirido mucha fuerza, por petición del líder de la Liga Defensora de la Libertad Religiosa, Miguel Palomar y Vizcarra, con el pretexto de que el secreto que juraban para proteger a la organización era reprobable para la Iglesia y sus propios matrimonios, la comisión teológica estuvo de acuerdo y declaró que las mujeres no debían organizarse sin supervisores ni guía del clero.¹²⁶

Es fundamental apuntar que las católicas, a pesar de defender una visión conservadora del mundo, no hubieran salido de sus casas a manifestarse si no fuera porque para ese momento ya era posible, ya que se había normalizado la posibilidad de que las mujeres salieran a la esfera pública a manifestar sus inconformidades, así como las estrategias para organizarse como un colectivo que defendiera sus intereses frente a las autoridades y otros colectivos. Ellas también participaron de la revolución educativa en el sexo femenino. No podrían, por ejemplo, haber sido abogadas las que fueron a hablar con Carranza para defender la causa católica, sin que antes María Sandoval Zarco, la primera

¹²⁵ Boylan, "Género, fe y nación", 74.

¹²⁶ Boylan, "Género, fe y nación", 74.

mexicana en obtener el título y declarada feminista, se hubiera enfrentado al gremio para lograr ser abogada.

La modernidad era un concepto tan vago que podía ser una bandera de lucha o una justificación y luego una forma de alertar sobre los peligros de cualquier cambio. Por lo tanto, es posible encontrar resistencia a los cambios en las mismas personas que defendían la modernidad, el progreso y el rompimiento con el antiguo régimen, en actitudes obvias, pero también en minucias que aunque parecen sin importancia, reflejan una forma de ver el mundo. Resulta de mucha utilidad, por ejemplo, acercarse a muestras del lenguaje, en donde pueden encontrarse estas resistencias de la sociedad a aceptar ciertos cambios, la búsqueda y el rechazo de la modernidad resultó muchas veces en manifestaciones contradictorias.

Un ejemplo que se repite constantemente en la descripción que se hace de las mujeres que salen del ámbito doméstico es la masculinización de la sujeta¹²⁷ cuando se le describe, ya sea en las obras literarias ya en conversaciones que quedaron documentadas, como el caso de la comunicación entre Ricardo Flores Magón y Juana Belén Gutiérrez de Mendoza en la correspondencia y en sus respectivos periódicos. La masculinización llegó a ser paradójica en los distintos casos porque se utilizó con el objetivo de halagarlas o denostarlas, a veces las dos al mismo tiempo. Existen ejemplos suficientes de cómo se describió a las que transgredieron los roles de género. Verónica Oikión analiza este fenómeno y hace la acotación de que el maestro José N. Correa utilizó el adjetivo “viril” para describir a Cuca García (1889-1973), “inteligente pero viril”. Según Oikión:

En este caso su “virilidad”, al ser una construcción cultural y social de identidad del género masculino, era conceptualizada como una característica que ella había tomado para arriesgarse en su acción revolucionaria. Implícitamente, con este giro sexista se menoscaba la capacidad de las mujeres, y en este caso específico de Refugio García, para actuar con decisión y audacia; como si las mujeres por

¹²⁷ La RAE indica que el sustantivo “sujeto” es epiceno de género masculino y que, por lo tanto, no presenta flexión de género. Sin embargo, el hecho de nombrar permite develar el concepto detrás de la palabra. Dado que sujeto es quien realiza la acción, resulta de vital importancia pensar en nombrar al sujeto femenino con una palabra que le otorgue una personalidad propia y un margen de acción.

naturaleza no pudiesen ser arriesgadas y valientes igual que los hombres.¹²⁸

No es casualidad que el adjetivo de elogio que utilizó Ricardo Flores Magón para describir a *Vésper*, el semanario de Juana Belén Gutiérrez de Mendoza (1875-1942), haya sido precisamente “viril”. Y que después, cuando se pelearon, la haya despreciado públicamente por no cumplir los cánones de la feminidad esperados en esa época. Para Flores Magón, Gutiérrez traicionaba a la feminidad al incurrir en el lesbianismo, lo cual también era una afrenta contra él mismo y la moralidad del grupo al que pertenecía, para él, este argumento deslegitimaba todo su discurso.

Guadalupe Marín, a quien también habían admirado y despreciado por su físico calificado de masculino, a través de la ficción cuestiona y desestabiliza las características que hacen a una persona varonil o femenina. En este pasaje de *La Única*, en el que Marcela, la protagonista, platica con su amigo guatemalteco mientras caminan por las calles de París; discuten el retrato que le está haciendo a Marcela una pintora francesa en el que está quedando muy masculina. Aunque la definición de belleza queda ambigua, ya que la francesa, desde el pensamiento del arte vanguardista, está fascinada con pintarla, pero, de manera tradicional lo varonil estaba percibido como un defecto en una mujer, por lo tanto, al calificarla de esta manera en realidad le estaban diciendo fea, o por lo menos así era como ella lo sentía.

—No sé por qué hay gentes a las que le doy la impresión varonil —
dijo Marcela cuando estaban en la calle.

—Ni yo tampoco me lo explico; para mí, eres una de las mujeres más femeninas que he conocido; sólo que los imbéciles creen encontrarte fisonomía masculina, porque no te ven maquillada y peinada a la moda. También basta con que una mujer tenga un poco de carácter, para que digan que parece hombre.¹²⁹

¹²⁸ Verónica Oikión Solano, *Cuca García (1889-1973) Por las causas de las mujeres y la revolución* (Zamora: El Colegio de Michoacán / El Colegio de San Luis), 2018, 60.

¹²⁹ Marín, *La Única*, 163-164.

En este comentario proponía una forma de feminidad que salía de la convención de belleza que ostentaba la élite en ese tiempo; la que utilizaba maquillaje y determinada ropa era más mujer que la mujer que no se preocupara por este aspecto. En la novela *La Única* la feminidad se construye desde la personalidad del personaje, es decir, lo que la diferenciaba del resto. También, claro, estaba presente en el comentario del amigo de Marcela el tema del carácter, que en Marcela también rompe con el mandato de la mujer decimonónica complaciente y sumisa. Ana Saloma Gutiérrez identifica este ideal en los escritos de distintos intelectuales mexicanos como Andrés Molina Enríquez, Horacio Barreda y Manuel F. Silva, así como la ópera *Carmen*, en donde se retrata la vida de las mujeres que trabajan como cigarreras, cuyo comportamiento en México escandalizaba a la sociedad e indignaba a los intelectuales que consideraban que se descuidaban las familias y les quitaban el trabajo a los hombres.

Los ideales porfirianos no podían realizarse en su totalidad debido a las condiciones impuestas por el proyecto de modernización que pretendía hacer del país una nación capitalista. De esta manera encontramos un discurso vehemente según el cual las mujeres debían estar confinadas en el hogar, en contradicción con las necesidades de acumulación de capital que llevaron a los industriales a emplear la mano de obra femenina. Al incorporar a las mujeres de los sectores populares al mundo del trabajo, en la práctica rompieron con estos modelos de mujer y de familia.¹³⁰

A finales del siglo XIX, solamente las mujeres de la élite accedían a espacios de conocimiento y su discurso seguía muy apegado a la normatividad del ideal femenino propuesto desde las ideas de “la sociedad decimonónica, liberal, positivista y burguesa.”¹³¹ Debían formarse con el objetivo de educar a sus hijos, podían escribir sobre temas propios de su sexo y participar de actividades culturales, siempre y cuando éstas no interfirieran con sus labores hogareñas. El periodismo político, por ejemplo, era un tema exclusivamente masculino.

¹³⁰ Saloma Gutiérrez, Ana. “De la mujer ideal a la mujer real. Las contradicciones del estereotipo femenino en el siglo XIX”, *Cuicuilco Revista de Ciencias Antropológicas* (INAH), vol. 7, núm. 18, enero-abril (2000), 6.

¹³¹ Saloma Gutiérrez, “De la mujer ideal a la mujer real”, 7.

Los periódicos de oposición al régimen de Díaz, eran entonces escritos exclusivamente por varones; las mujeres participaban en algunas publicaciones, pero fueron periódicos "para mujeres" en los que se tocaban temas tendientes a reproducir y justificar el modelo de ángel del hogar, consejos, recetas, modas, eran las cuestiones que preocupaban a las periodistas mexicanas de aquellos tiempos.¹³²

Este primer acercamiento, aunque limitado, permitió la inclusión de nuevos temas, la incidencia en política y la entrada a mujeres externas a estos círculos de poder. Desde las primeras décadas del siglo XX comenzaron a surgir estas figuras femeninas que buscaron un lugar en la vida pública desde la escritura y la política. Éstas se relacionaron con los grupos de poder en los ámbitos políticos y artísticos, lo que les dio cierta libertad de expresión y movimiento. Sin embargo, no gozaron del mismo reconocimiento que sus pares y las más de las veces su obra fue olvidada, Laura Méndez de Cuenca (1853-1928), Sara Estela Ramírez (1881-1910), Rita Cetina Gutiérrez (1846-1908) y Dolores Jiménez y Muro (1848-1925), son sólo algunos ejemplos. Hasta hace relativamente poco tiempo su obra está siendo recuperada, sin embargo, sigue siendo difícil ahondar en ella pues existen muchos huecos en las fuentes y en la historiografía existente.

Las mujeres que publicaron en la primera mitad del siglo XX fueron herederas de las que comenzaron a escribir, publicar y editar a finales del siglo XIX, sin embargo, la siguiente generación fue mucho más lejos con sus propuestas, les interesó incidir en el espacio público, ser parte de la toma de decisiones en los ámbitos de la literatura, el periodismo y la política, y producir obras propias en las que se manifestaron ideas y formas originales. Rompieron con muchos de los mandatos sociales y se asumieron desde el liberalismo, el feminismo, al anarquismo y otras corrientes nuevas en el país que brindaron un sustento teórico para deslindarse de los valores tradicionales que colocaron al género femenino como ángel del hogar e incluso del catolicismo.

¹³² Villaneda, Alicia. *Justicia y Libertad Juana Belén Gutiérrez de Mendoza 1875-1942* (México: DEMAC, 1994), 22.

En resumen, las mujeres enfrentaron una revolución del género en la transición del siglo XIX al siglo XX. Esto permitió que germinaran las inquietudes de las feministas tempranas en actitudes mucho más radicales en las décadas de los 20 y los 30. Las distintas manifestaciones escritas que produjeron las escritoras que crecieron con las nuevas posibilidades educativas y editoriales tuvieron consecuencias en su ámbito profesional, con sus contemporáneos, los lectores, las autoridades y otras mujeres. Transgredieron la hegemonía de lo pensable propuesta por Angenot a través del uso de ciertos tabúes que se normalizaron a partir de los casos que parecían extremos.

3.2 El México posrevolucionario, la construcción de nuevas identidades

En México, el siglo XX fue marcado por la Revolución. Esta fuerza disruptora atravesó no sólo a las luchas políticas y a los movimientos sociales, los cambios que sacudieron a la población también permearon en la cultura y en la vida cotidiana. Las ciudades crecieron, la religión católica perdió poder, las modas que provenían de Estados Unidos y Europa fueron adoptadas por clases sociales altas y bajas, la clase media se constituyó como un sector importantísimo de la vida pública, en fin, México, además de su propio proceso de transformación política, vivió junto con otros países la entrada al imaginario de la modernidad, que aunque no se reflejó en la mayor parte de la población, sí comenzó una búsqueda por parte del gobierno posrevolucionario, de los artistas y de la industria de transformar técnicas, procesos y formas de pensamiento. Esto se notó sobre todo en la Ciudad de México: “En medio de ese proceso de reorganización urbana y de los contrastes sociales, la ciudad recibió en esa década [los veintes] el coletazo del cambio cultural internacional de la primera posguerra, caracterizado por la relajación moral. Por la urbe posrevolucionaria se extendieron nuevas formas de disfrutar el cuerpo y de vivenciar, sin tanta culpa, el deseo.”¹³³

La modernidad para una mujer de principios del siglo XX significó cambios de paradigma. Aun a pesar de que los valores decimonónicos se perpetuaron a través de las instituciones como la Iglesia, hubo cambios irrevocables que abrieron un mundo de

¹³³ Rodríguez Sánchez, “Esas mujeres con corte a lo muchacho”, 312.

posibilidades. La educación, por ejemplo, permitió el acceso al ámbito público, no sólo a las mujeres, sino a un gran sector de la población que no podía leer ni escribir. Pero para ellas, no solamente significó el aprendizaje en sí, que en principio debía otorgar herramientas a las madres y amas de casa, el simple hecho de salir del ámbito privado para realizar una actividad que no tenía como objetivo directo el bienestar familiar, sino su mejoramiento personal que después se reflejara en el hogar, deslizó su rol de género hacia el ámbito público.

Estos cambios de costumbres e ideologías, así como los reacomodos de los estratos de poder y las clases sociales, provocaron disputas por el control de cómo la modernidad y los nuevos paradigmas iban a regir la vida de los ciudadanos. El gobierno posrevolucionario partió de la búsqueda de un Estado laico que regulara todos los aspectos de la vida, de ahí surgió la pregunta de cuáles eran las responsabilidades del gobierno y hasta dónde era necesario que se constituyera como el proveedor de bienestar, lo que estaba siendo formulado también en otros lugares del mundo.¹³⁴

En los primeros años del nuevo régimen, con la difusión de la educación, con la promesa de la prosperidad, con el impulso del trabajo social, la creación de hospitales, de hogares para ancianos, para niños, y otras instituciones públicas; el Estado intentó apropiarse de las funciones tradicionales de la familia, sin embargo, lejos de descargarle tareas se acentuó su papel como institución primaria en la búsqueda de la felicidad y la realización personal.¹³⁵

Como observa Martha Santillán, las políticas estatales durante las primeras décadas del siglo XX ofrecieron posibilidades para que las mujeres se realizaran fuera del hogar, debido a que el régimen posrevolucionario tomó a la familia como un eje fundamental de los cambios sociales. Cada uno de los miembros debía ejercer un rol hacia adentro de la estructura familiar, pero también hacia afuera en el desarrollo del país que buscaba

¹³⁴ A pesar de que México tuvo un proceso particular no se pueden perder de vista el régimen comunista en la URSS, la prohibición en Estados Unidos, la Primera y la Segunda Guerra Mundial, así como los cambios culturales que se manifestaron en la moda, las costumbres y las nuevas corrientes artísticas.

¹³⁵ Elsa Muñiz, *Cuerpo, representación y poder*, (México, Universidad Autónoma Metropolitana-Miguel Ángel Porrúa, 2002), 78.

modernizarse. La consolidación del ideal porfiriano del ama de casa ilustrada se materializó en la mujer trabajadora moderna, pero con valores familiares. Esta búsqueda discursiva encaminó al Estado a romper y resignificar los ideales tradicionales para que empataran con su agenda identitaria.

Según Elsa Muñiz, al finalizar los años veinte, la Iglesia Católica y el Estado lograron conciliar sus políticas y convivir de manera pacífica pues, en términos generales, sus valores coincidían, así como la proyección de la sociedad ideal y el modelo de desarrollo. Las buenas costumbres, el trabajo que dignifica, los valores cristianos y los buenos ciudadanos confluyeron en el imaginario de la clase media, que se consolidaba como uno de los sectores más importantes de la nación en reconstrucción. La familia iba a ser el centro de este adoctrinamiento. “Las coincidencias entre la Iglesia y el Estado en cuanto a lo que esperaban de la familia eran muchas, la lucha sería por cuál de las dos instancias se encargaría de inculcarle tales valores, quién transmitiría las pautas de conducta y quién controlaría el cuerpo de los individuos.”¹³⁶

La clase media se conformó de la élite porfiriana que se vio en la necesidad de transitar a la clase trabajadora y de la gran cantidad de población que se trasladó del campo a las ciudades en busca de trabajo y mejores oportunidades. La Ciudad de México, como se previó desde el siglo XIX, se estaba convirtiendo en un gran centro económico y comercial. Los provenientes de las clases altas que descendieron en la escala social y económica, aprovecharon sus capitales cultural e intelectual para conseguir empleos o iniciar negocios; por ejemplo, algunas mujeres pudieron desempeñarse como secretarías u oficinistas. En cambio, la población que se dedicaba a la agricultura y a la minería, se vieron obligados a sobreponerse a la crisis económica y desplazarse hacia un lugar con mejores probabilidades de encontrar un sustento.

En el avance hacia la modernidad, como paradigma heredado del porfiriato, la urbanización y el crecimiento de la capital hacia sus alrededores fue intenso [...] No obstante, las pautas de la expansión física se mantuvieron tal cual habían sido planeadas. Hacer de la

¹³⁶ Muñiz, *Cuerpo, representación y poder*, 77.

Ciudad de México el centro político, administrativo y comercial, que fuera uno de los objetivos del antiguo régimen, se consolidó con la expedición de la Ley Orgánica del Distrito Federal contemplando la misma extensión territorial establecida en los decretos porfirianos, de aproximadamente 20 por 20 kilómetros.¹³⁷

Es posible observar entonces que, a pesar de la convulsión que significó la Revolución, existieron continuidades en las políticas públicas, así como en los valores tradicionales y el pensamiento positivista. Pero la reestructuración social significó de cualquier forma la desestabilización de ciertas estructuras. Y aunque se reafirmó una corriente conservadora que añoraba en el nuevo régimen, el esplendor porfirista y los valores decimonónicos de la élite; se resquebrajaron los pilares que lo sostenían y aunque fueran mal vistas, algunas personas comenzaron a vivir de formas distintas con valores distintos. Ciertos paradigmas, como las divisiones de género, tuvieron que flexibilizarse ante las circunstancias. Las mujeres salieron a trabajar, pero también a divertirse y a apropiarse del espacio público. Los roles comenzaron a resquebrajarse.

Como lo explica la teoría feminista, en la división sexual del trabajo se establecieron los roles de género que tuvieron como objetivo cimentar un sistema capitalista en el que la familia se conformó como el núcleo social. “Así, la familia es, en virtud de la separación de los mundos privado y público, el remanso de paz, el lugar de la tranquilidad y de los afectos, de ahí que las relaciones de poder que se establecen en el interior del núcleo familiar obedezcan a una lógica propia que mantiene vínculos con el resto de la organización social.”¹³⁸ En la familia se reflejó el orden que, idealmente, debía regir también al país. El hombre tenía que ser el proveedor económico, por lo tanto, la autoridad y la fuente de protección del resto de los miembros de la familia. La mujer, entonces, debía encauzar todos sus esfuerzos a la maternidad, a la crianza de los futuros ciudadanos.

Por lo tanto, los sectores conservadores de la sociedad buscaron reforzar las estructuras que se habían desestabilizado con la lucha armada. Para Muñiz, el nacionalismo que surgió con la Revolución actuó como una fuerza integradora en la que convergieron

¹³⁷ Muñiz, *Cuerpo, representación y poder*, 58-59.

¹³⁸ Muñiz, *Cuerpo, representación y poder*, 77. 81.

Iglesia y Estado. A través del discurso y del sentimiento nacionalista que, coincidiendo con Anthony D. Smith, distingue entre los símbolos y el nacionalismo expresado como un sentimiento de masas desde donde se construyen las identidades, el Estado buscó reconstruirse como un poder unido en el que los distintos pueblos de la raza cósmica pudieran converger. De esta forma, la patria y la familia se manifestaron como espacios de socialización que confluieron y rigieron tanto al ámbito público como al privado.

Sin embargo, estos roles, que se promovieron desde una perspectiva, continuaron transformándose desde otros frentes. El cine fue un factor fundamental en los cambios de mentalidad. Las actitudes, las formas de vestir, los rompimientos de las reglas morales y las diversiones, comenzaron a exportarse de manera masiva, sobre todo, desde Estados Unidos. Así, en conjunto con el ímpetu renovador del arte vanguardista y algunos de los esfuerzos del gobierno posrevolucionario, especialmente en los ámbitos de la educación y de la salud, se promovieron costumbres alejadas de la tradición decimonónica, tan apegada a la Iglesia y el pensamiento conservador, aunque con nuevos códigos morales.

Con el siglo cambiaron los paradigmas de belleza. Por un lado, la modernidad había irrumpido en el panorama internacional. Las vanguardias artísticas demostraron que la belleza no estaba únicamente en la simetría, la perfección técnica, el manejo de la perspectiva o la armonía de la composición. Lo roto, feo, incómodo y grotesco, y las formas que no respondían a la proporción áurea tuvieron cabida en el mundo del arte. Lo bello se convirtió en un concepto en constante redefinición. El arte y sus valores ya no tuvieron que ver con una tradición en la que se aprende el oficio de generación en generación, sino con los rompimientos, con la transgresión de las reglas y la apertura de nuevas posibilidades.

La búsqueda de formas nuevas permeó todas las manifestaciones culturales y artísticas, desde la moda hasta la literatura. Los artistas de todas las disciplinas comenzaron a buscar una forma de distinguirse; y no es que antes no lo hicieran, pero los criterios de prestigio cambiaron. La originalidad se conformó como uno de los valores más importantes de la creación. Esto impulsó la necesidad de formas inusuales que se alejaron del deseo de

encontrar la belleza o la perfección de la técnica. La experimentación se extendió a otras manifestaciones, se notó en los vestidos, peinados y decoración; incluso podría pensarse que la liberación de los corsés, la practicidad del cabello corto, estuvieron fueron consecuencia del rompimiento con la belleza canónica que había culminado en el siglo XIX, casi hasta la ridiculez. Libros como *Alicia en el país de las maravillas* ya vislumbraban lo absurdas que podían ser sociedades como la victoriana, es este caso, la porfirista.

En México las vanguardias también hicieron su aparición. Ya desde el modernismo los artistas miraban hacia Europa, pero buscando valorar lo propio. Manuel Gutiérrez Nájera, por ejemplo, describió la Ciudad de México en sus crónicas y poemas como una ciudad exótica y cosmopolita. Una de esas corrientes fue el muralismo, que significó un parteaguas para la vida artística en el país. Estos pintores se nutrieron de las corrientes artísticas europeas y estadounidenses, pero aprovecharon la coyuntura del México posrevolucionario para adquirir un discurso y forma propios. Diego Rivera, uno de los pilares de esta corriente, que había vivido en París y se había relacionado con los representantes de las vanguardias, e incluso tuvo cuadros completamente cubistas y se vinculó amistosamente con Picasso,¹³⁹ retrató la belleza femenina desde una perspectiva completamente innovadora. En sintonía con las alabanzas al mestizaje, al mundo prehispánico idealizado y a la modernidad en la que debía sumergirse el país, pintó a mujeres como Tina Modotti y Guadalupe Marín, cuya belleza no dejaba de ser exótica para la sociedad tradicional.

Ambas mujeres, aunque completamente distintas, representaban un rompimiento en la estética decimonónica. Tina Modotti, como se pudo observar en el juicio en el que la acusaron de haber sido la autora o cómplice del asesinato de Julio Antonio Mella, su compañero sentimental, fue calificada como una mujer peligrosa, cuya belleza representaba un signo de maldad. Elsa Muñiz compara su proceso con el de Magdalena Jurado, otra

¹³⁹ Diego Rivera asegura que fue a París para ser discípulo de Cézanne, pero cuando llegó ya había fallecido y solamente pudo admirar sus pinturas porque uno de los coleccionistas más importantes le mostró todos sus cuadros a través de la ventana porque Diego se quedó parado ahí todo el día fascinado.

mujer acusada de asesinato, que representó el papel de viuda desconsolada y recatada, cuyas impecables intenciones borrarón su posible culpabilidad a los ojos de la prensa, del público y, por supuesto, del jurado. Modotti, en cambio, era descrita por los periodistas como una *femme fatale*, bella, pero probablemente culpable.

[...] lleva en su sangre el antiguo drama pasional de agüelfas y gabelinas, el mismo que hacía cantar a Dante en su infierno. [...] es inquietante, seductora, cautivadora, torturante y meneable [...] si hemos de juzgarla a través de su situación social y aspecto físico, es una mujer moderna a quien no traban los prejuicios ni estorban los escrúpulos de antaño [...] si la hemos de ver con el prisma de las doradas ilusiones, resulta una compañera ideal para la vida tropical, una dulce hurí con alma de artista y cuerpo de pequeña bailadora [...] si todavía queremos examinar más cuidadosamente por medio del criterio técnico policial, ya no es una inocente adolescente sino una aventura que sabe más de lo que le han enseñado.¹⁴⁰

Su belleza no dejaba que pudiera ser vista a través de ningún otro criterio, u otros adjetivos, como talentosa, arriesgada o inteligente. Incluso, tantos años después, en el documental de Diego Rivera López, nieto de Diego Rivera y Guadalupe Marín, se le describe junto al otro fotógrafo, Manuel Álvarez Bravo, como “hermosa”, mientras que a él lo describen como “el afamado”,¹⁴¹ a pesar de que él había sido su alumno y que es un documental en el que el tema principal es la fotografía, no la vida personal. “A Modotti hay que ubicarla como el puente que se establece entre las innovaciones de un Edward Weston en México y la generación vanguardista gestada a finales de los veinte (Manuel Álvarez Bravo, Agustín Jiménez y José Torres Palomar, entre otros)”.¹⁴²

Sin embargo, esta apreciación estética de su belleza corresponde a criterios novedosos. Las mujeres que viven su sexualidad en las representaciones del siglo XIX son prostitutas, un oficio que provoca lástima y rechazo por los intelectuales. Esto comienza a

¹⁴⁰ Muñiz, *Cuerpo, representación y poder*, 93-94.

¹⁴¹ López Rivera, Diego y Gabriel Figueroa López, *Un retrato de Diego: La revolución de la mirada*, México, 2007, min. 4:00. (Documental).

¹⁴² Jesús Nieto Sotelo y Elisa Lozano Álvarez, *Tina Modotti Una nueva mirada, 1929* (México:CNCA, Centro de la Imagen, Universidad Autónoma de Morelos, 2000), 7.

cambiar con los textos que buscan profanar los valores tradicionales o subvertirlos; entonces, la prostituta es admirada, pero desde su posibilidad de resquebrajar la moral conservadora. Estas ideas son las que rodean a Modotti, una extranjera que no busca encajar en el modelo ideal de la mujer mexicana, es independiente, dueña de su cuerpo y de su vida, no permanece con un solo hombre, y, sobre todo, no depende de ninguno. Se percibe cierta aura de maldad en su forma de vestir, de sentarse, de hablar; pero eso no significaba que no fuera atractiva, sino que, justamente por esto, era peligrosa.

Junto a ella, en el mural que pintó Rivera en la Universidad Autónoma de Chapingo, antes Escuela Nacional de Agronomía, está el retrato de Guadalupe Marín, considerada bella por razones distintas. Marín, cuya belleza fue controversial, al ser considerada tosca por algunos, como José Juan Tablada, pero sumamente atractiva por otros, como el mismo Rivera, quien se casó con ella, o Edward Weston y Juan Soriano, quienes también la retrataron. Soriano, por ejemplo, desarrolló una relación muy cercana de amistad, pero también de fascinación con ella: “Su admiración por Lupe es tal que al terminar la reunión, evocará su manera de surcar la habitación, las expresiones de su rostro, sus dichos y sus gestos”.¹⁴³

Guadalupe Marín evocaba la belleza mexicana exaltada en la época posrevolucionaria. Era una mujer morena, aunque con ojos verdes, de rasgos expresivos, fuerte, arrojada, determinante. Rivera, quien le decía la prieta mula, la asociaba con la madre tierra, caprichosa, explosiva, pero fértil, generosa, atractiva. Marín era una mujer que podía ser el centro de atención y continuamente lo era, sin embargo, no logró crearse una fama para sí misma desvinculada de los hombres con los que trataba; aunque al final de su vida recibió reconocimiento, por ejemplo, a través de su programa de televisión, no fue considerada escritora por el campo literario. Aun así, logró hacer su voluntad en distintos aspectos de su vida, no permaneció casada, escribió dos novelas, viajó sola, trabajaba y ganaba su propio dinero, diseñaba su propia ropa y era profundamente admirada por su carácter y creatividad.

¹⁴³ Mac Phail Fanger citado por Elvira Hernández Carballido, “Lupe y Juan: retratos con vida propia Reseña a Juan Soriano y Lupe Marín: Retrato y/o autorretrato”, *Edähi*, vol. 3, no. 6, Junio (2015).

Gracias a los cambios en los paradigmas artísticos y la ruptura con la estética decimonónica, Guadalupe Marín pudo ser retratada. Las mujeres en las obras de arte dejaron de ser necesariamente blancas y virginales. Desde pintores como Gauguin, el exotismo se convirtió en una herramienta para la originalidad, en una búsqueda de lo que también puede ser bello fuera de los cánones europeos. Esto provocó que los artistas latinoamericanos voltearan la vista a sus lugares de origen para revalorar lo que muchos habían abandonado para seguir el sueño de tener una carrera en Europa, este fue el caso de Diego Rivera. Que la belleza de Marín fuera apreciada, respondió a la búsqueda posrevolucionaria de una identidad nacional en lo mestizo. Justamente, según Poniatowska, esto es lo que alaba Rivera de Marín y su familia cuando fue a visitarlos a Guadalajara.

Diego pondera sus rasgos sefarditas, papúes, egipcios, españoles y zapotecas. Como el amante del *Cantar de los cantares*, aclara entre una sopeada y otra de chocolate y unos chilaquiles insuperables: <<He aquí que tú eres hermosa, he aquí que tú eres bella, tus ojos son como palomas>>. Lupe es la única morena porque el sol la distinguió entre todos. Sus hermanas y hermanos son apenas una réplica de su extraordinaria belleza.

—Oye, Lupe, ¿por qué te dice Prieta Mula? —inquire su hermana menor, Isabel.

—Porque no hay nada más bello que el pelaje negro de una mula.¹⁴⁴

Rivera admiró la belleza de la piel oscura de Marín. Como lo hizo Juan Soriano, quien se obsesionó con ella y la retrató muchísimo. Sin embargo, la belleza en los términos cotidianos continuó siendo canónica respecto a los parámetros occidentales reforzados por el neoclasicismo. Según Poniatowska, Guadalupe Marín se supo hermosa hasta que Diego se lo afirmó, antes envidió a sus hermanas. Respecto a Diego Rivera, dice que como partido casadero, era apreciado por su fama y simpatía hasta que él menciona al Partido Comunista, entonces los parámetros de belleza vuelven a cobrar importancia: “<<¿De veras quieres hacer vida común con esa inmensa bola de manteca?>>, pregunta de nuevo Victoria y le asegura a su hermana que su fealdad va a aumentar con los años.” Aunque éstos eran

¹⁴⁴ Poniatowska, *Dos veces única*, 29.

mucho menos severos con los hombres que con las mujeres, y Rivera podía ser un artista reconocido y prestigioso pese a su gordura, su color de piel y su aspecto desfachatado.

En cambio, Guadalupe Marín, oriunda de Jalisco, sufría el racismo en su propia familia, pues era la hermana que había nacido con el color de piel más oscuro. “Jamás fue amiga de sus hermanas. Justina, la que le enseñó a coser, de tan mayor habría podido ser su madre; las demás la rechazaban sin tregua: flaca, garrocha, negra, patona, chirotera; por ellas habría salido volando por la ventana.”¹⁴⁵ Marín no cumplía el canon decimonónico de belleza en el que las mujeres son débiles, blancas, delicadas, de rasgos finos, incluso, de pies pequeños; sin embargo, esto no fue importante cuando se encontró con artistas como Rivera, Soriano o Weston, que pensaban en otros parámetros estéticos.

Mujeres como Modotti y Marín fueron sumamente significativas para la cultura mexicana que se estaba construyendo, pues, aunque no representaban al común de las mujeres, sí sentaban un precedente para las posibilidades que existían y el imaginario femenino que se estaba formando. Encarnaban ideales de belleza, moda, sexualidad, incluso hasta de metas profesionales. Porque, aunque las mujeres artistas fueran mayormente conocidas por su belleza física y relaciones amorosas, se erigieron como personajes individuales y extravagantes cuyas obras características se distinguieron por su talento y originalidad. Ellas se pensaron y se definieron a sí mismas como artistas y mujeres modernas.

Es por tanto imprescindible, para la comprensión de esta política sexual, tomar en cuenta que la etapa de reajuste a la que se hace referencia, presenció el surgimiento de vanguardias artísticas e intelectuales como el Estridentismo, la escuela Muralista, algunas artistas feministas, que contaban entre sus miembros toda clase de personajes que alteraban a las buenas conciencias: Tina Modotti, Frida Kahlo, Guadalupe Marín, Nahui Ollin, sólo por citar las más célebres.¹⁴⁶

¹⁴⁵ Poniatowska, *Dos veces única*, 37.

¹⁴⁶ Muñiz, *Cuerpo, representación y poder*, 209.

En el caso de estas mujeres, ha sido imposible separar la vida de su obra, porque la cultura del género femenino ha sido la de exaltar los atributos personales mucho más que los de la obra. Pero, aunque esto no haya sido igual con sus pares varones, es innegable que las obras artísticas en general se alimentan de la cultura que las rodea, y contribuyen a la delimitación de ésta.

La estética que fue germinando en las primeras décadas del siglo XX mexicano, tuvo inevitablemente que ver con el rompimiento de ciertas convenciones sociales concernientes al género y a la sexualidad. Esto se refleja en las mujeres, pero también es posible observarse en la homosexualidad que fue abrazada por algunos de los nuevos escritores de la época. Novo y Villaurrutia, a diferencia de Torres Bodet, quien se aferró a la estética modernista, así como a los valores tradicionales, comenzaron a explorarla en sus textos, así como en sus preferencias sexuales.¹⁴⁷ Nuevas formas de vida comenzaron a ser posibles a partir de ciertos rompimientos estéticos. La transgresión fue a principios del siglo XX uno de los valores, si no el que más, fundamentales en la creación artística.

De esta forma, es posible identificar ciertas características que tuvieron estas artistas, llamadas por Poniatowska “mujeres-personaje”, porque cuando se les recuerda se piensa en su apariencia física, en las relaciones que tuvieron con hombres, en los tormentoso o escandaloso de sus experiencias en conjunto con su obra. Estas mujeres rompieron los paradigmas decimonónicos de la feminidad y exploraron posibilidades creativas que abrieron una brecha para que otras mujeres se dedicaran a crear y tomaron un lugar en el campo artístico y cultural del México posrevolucionario. Sin embargo, su reconocimiento está entremezclado con la admiración de su belleza física y la fascinación por sus historias tormentosas. Esta manera de apreciar la estética de las mujeres artistas de la posrevolución, tiene también que ver con su obra, en gran parte volcada hacia sí mismas, lo que por un lado abrió un panorama de lo íntimo y la autorepresentación en el arte, y por otro, las limitó a esta única forma de apreciarlas.

¹⁴⁷ Sheridan, *Los Contemporáneos ayer*.

Nahui Olin fue de las primeras creadoras que buscó retratarse a sí misma sin miedo de ser juzgada. Utilizó el personaje que fue creando ella misma, alimentada por su relación con otros artistas y su oficio de modelo. Para ella, el desnudo fue uno de los elementos fundamentales de su postura estética. No sólo significaba la transgresión, sino la libertad, que ella buscó en su obra, en su cuerpo y en sus relaciones personales. Los factores que hicieron posible su formación y el desarrollo de su personalidad artística, tuvieron que ver con la época, con su formación, con sus posibilidades económicas, con su belleza física, con los otros artistas con los que se relacionó; aun con todo esto, no logró consolidar una carrera como artista que le permitiera sostenerse económicamente y ser reconocida. Después de su apogeo en la década de los veinte, dejó de tener exposiciones y de figurar en el campo del arte.

Nació con el nombre Carmen Mondragón (1893-1978) fue hija de un militar porfirista que combatió a Madero y diseñaba armas. Su madre le enseñó a escribir y tocar el piano. Después, toda la familia se mudó a París y ahí estudió en un internado, donde se inició en distintos estudios artísticos, como la pintura y la danza. Cuando regresó a México, se casó con el pintor Manuel Rodríguez Lozano. Juntos se fueron a París y se introdujeron en el mundo artístico, donde conocieron a algunas de las figuras más representativas de la época. Comenzaron a pintar profesionalmente cuando se tuvieron que refugiar en la España de la Primera Guerra Mundial. Ahí tuvieron un hijo que murió por asfixia cuando todavía era bebé.

Regresaron a México en 1921 y se separaron. Manuel Rodríguez era homosexual y ella conoció a Gerardo Murillo, “Dr. Atl”, con quien vivió y tuvo una relación sentimental por cinco años. Con él fue que adquirió el seudónimo de “Nahui Olin”, que es el nombre del Quinto Sol náhuatl y tiene que ver con el movimiento y la creación del mundo. Después viajó a Hollywood con Matías Santoyo, un caricaturista. Ahí le ofrecieron un papel en una película, pero “La mexicana renunció a Hollywood insatisfecha ante las propuestas.

Rechazó ser considerada *starlet*, aspirante a estrella. ¿Habría preferido romper tabús con desnudos como lo sugiere la sesión con Sinclair Bull?”¹⁴⁸

La discusión de Nahui Olin respecto al desnudo y al uso artístico del cuerpo es una de las más interesantes del arte mexicano. Fue retratada por muchos de los artistas más prestigiosos de la época porque de esta forma expresaba su libertad y se apropiaba de su propio cuerpo y de su propio erotismo. Para ella la sensibilidad artística se trasladaba a todas las formas de creación. Fue pintora, poeta y modelo, pero todas estas expresiones convergieron en la construcción de ella misma como personaje.

Como Nahui Olin, Tina Modotti también pasó por Hollywood donde actuó en algunas películas mudas. Esto no es casualidad, el cine se encargó de propagar nuevos ideales de belleza, modas y roles femeninos hasta entonces inéditos. Se representaron mujeres con cabello corto, mujeres enamoradas, mujeres a las que les gustaba bailar y divertirse. Estas posibilidades permearon en las mujeres mexicanas y en el imaginario de la feminidad. Nahui Olin y Tina Modotti llegaron a México desde el extranjero con un sistema de valores distintos, sin tantas presiones religiosas o tradicionales. La relación con el centro de lo que iba a ser una de las potencias más grandes de las industrias culturales, Hollywood, influyó en su forma de auto representarse y representar la feminidad.

El nombre completo de Tina Modotti (1896-1942) era Assunta Adelaide Luigia Modotti Mondini. Nació en Italia en una familia pobre, por lo que tuvo que dejar de ir a la escuela para trabajar. En 1913 emigraron a California en busca de mejores oportunidades, ahí trabajó como modista, pero también comenzó a actuar, incluso protagonizó algunas películas mudas. Se casó con el poeta Roubaix de l'Abrie Richey, con quien comenzó a involucrarse con círculos de artistas e intelectuales. Su esposo viajó a México y falleció, por lo que Tina tuvo que ir a encargarse de los trámites funerarios. Así conoció la vida cultural en México. En 1923 decidió mudarse al país junto con su nueva pareja sentimental, el fotógrafo Edward Weston.

¹⁴⁸ José Felipe Coria. “Nahui Olin (no se queda) en Hollywood”, *Confabulario*.
[://confabulario.eluniversal.com.mx/nahui-olin/](http://confabulario.eluniversal.com.mx/nahui-olin/)

La llegada de esta pareja a México significó un aporte muy significativo a la fotografía y a la plástica del país. Tina comenzó trabajando como modelo y asistente de Weston, pero aprendió lo suficiente como para volverse ella misma una fotógrafa con estilo propio, mentora de otros artistas mexicanos. Weston decidió regresar a Estados Unidos en 1926 y Modotti heredó su estudio. En 1927 se afilió al Partido Comunista Mexicano e inició una nueva etapa política en su proceso creativo en la que se relacionó con artistas militantes como Diego Rivera. También ayudó a fundar el Comité Antifascista Italiano.

El escándalo que provocó en México comenzó con la relación que tuvo con Julio Antonio Mella, un periodista y líder estudiantil cubano. El 10 de enero de 1929 fue asesinado y Modotti fue detenida por este crimen. Aunque fue liberada sin cargos, la expulsaron de México en 1930. Estuvo en Berlín, donde se concentró en la militancia antifascista; en Moscú, donde organizó misiones de ayuda para refugiados políticos; y en España, en donde trabajó en las Brigadas Internacionales con el nombre de María y se alistó en el Quinto Regimiento durante la Guerra Civil Española. Después regresó a México como refugiada, hasta que Lázaro Cárdenas anuló su expulsión.

La visión utópica y el fervor de los grandes muralistas, a quienes Tina fotografió mientras creaban sus obras, Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros y José Clemente Orozco, con su compromiso social y estético y su concepción y práctica del nuevo artista revolucionario, empaparon la mirada de Tina, quien como ellos, y quizá todavía más, a causa de su propia extracción social humilde, quería creer en la construcción de un mundo justo y digno para todos.¹⁴⁹

A pesar de no ser mexicana, Modotti hizo un gran aporte al arte del país y se convirtió en una figura sumamente transgresora de la feminidad. Además del escándalo que provocó su detención y el juicio que le siguió, fue objeto de críticas, chismes, pero también de admiración por lo que su figura provocaba en el ámbito público. Su aportación en el

¹⁴⁹ Dina Misarenco Mirkin. “La representación de la experiencia femenina en Tina Modotti y Lola Álvarez Bravo”, *La ventana*, vol. 3, núm 28, diciembre (2008).

ámbito de la fotografía tuvo influencias en las generaciones posteriores y en la forma de pensar esta disciplina desde la creación artística.

Otra figura de gran relevancia en el campo artístico del México posrevolucionario fue Nellie Campobello, una bailarina, coreógrafa y escritora, que influyó mucho en el panorama artístico tanto en la danza como en la literatura. El nombre legal de Nellie Campobello (1900-1986) era Francisca Ernestina Moya Luna. Vivió su infancia en Chihuahua donde vivió de cerca la Revolución. Cuando murió su madre la familia se mudó a la Ciudad de México. Comenzó a practicar ballet junto con su hermana Gloria, pues ambas deseaban ser bailarinas profesionales, así que en 1929 viajaron a Cuba; cuando regresaron a México en 1930, entraron en la sección de música y danza de la Secretaría de Educación Pública. Nellie se hizo coreógrafa y, por petición de Lázaro Cárdenas, montó *30-30: Ballet simbólico y proletario*, con una forma de ballet que se puede comparar con el muralismo y se le llamó “ballet de masas”. “El título refiere al rifle 30-30, símbolo de la revolución popular. El ballet representaba el triunfo de la revolución en tres cuadros (se nota el término visual): revolución siembra y liberación. El cuerpo de baile incluía 400 mujeres vestidas de rojo; 200 sembradoras; 200 campesinos y 200 obreros.”¹⁵⁰

La carrera dancística de Nellie Campobello fue muy exitosa y muy controversial, debido a la oposición de las dos hermanas a la “danza moderna”. Ellas en cambio se aferraron al ballet y lo mezclaron con danzas regionales. Fue directora de la Escuela Nacional de Danza desde 1937 hasta 1984. También, junto con otros artistas, fundó el Ballet de la Ciudad de México. Dos de sus estudiantes más reconocidas fueron Guillermina Bravo y Amalia Hernández.

Su carrera literaria, por el contrario, tomó un camino mucho menos institucional que se volcó hacia las historias breves y de la vida cotidiana. Aunque es considerada una escritora de la novela de la Revolución, ha habido críticos como John Brushwood, que consideraron su aporte al género como nulo. Sus libros comenzaron a estudiarse seriamente

¹⁵⁰ Mary Louise Pratt. “Mi cigarro, mi singer, y la Revolución Mexicana: La danza ciudadana de Nellie Campobello”, *Revista Iberoamericana*, vol. LXX, núm. 206, enero-marzo (2004): 270.
<https://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/viewFile/5596/5744>

desde los setenta, cuando la recuperaron como una narrativa distinta y original. Escritoras como la chicana Sandra Cisneros, autora del célebre libro *The house on Mango Street*, la consideran pilar de una tradición de relato corto que utiliza las voces marginales que las historias con mayúscula dejan de lado.

La recuperación de su obra es bastante reciente. Desafortunadamente uno de los motivos por los que ha sido recordada es su secuestro, suceso que obnubila al final de su vida la importancia de su obra. Nellie Campobello publicó varios libros, aunque los más conocidos son *Cartucho* (1931) *Las manos de mamá* (1937); también escribió poesía, *¡Yo!* (1929), *Tres poemas* (1957); crónica, *Apuntes sobre la vida militar de Francisco Villa*; y un libro de investigación que coescribió con su hermana Gloria, *Ritmos indígenas de México*. Lo paradójico de la vida y carrera de estas mujeres es la prolijidad que tuvieron al principio de su carrera y el olvido con el que el tiempo las castigó después.

Una de las grandes promesas de la literatura en la década de los veinte fue Antonieta Rivas Mercado (1900-1931), conocida por su suicidio en Notre Dame con la pistola de Vasconcelos, fue una artista multidisciplinaria y mecenas de artistas y políticos. Estuvo tan cerca del grupo de los Contemporáneos que podría haberse considerado como parte del mismo, pero no. Aun con todas las posibilidades, medios económicos, educación, viajes, cercanía con las corrientes artísticas en boga, su obra literaria no se consolidó como una propuesta a la que se le tendría que poner atención desde la crítica. Sus textos se han ido rescatando poco a poco a través de la correspondencia, de la indagación en archivos personales y recopilación de textos en publicaciones periódicas.¹⁵¹

Aunque su padre fue un destacado arquitecto del Porfiriato, ella se vinculó con figuras que apoyaron al gobierno posrevolucionario, como Diego Rivera y José Vasconcelos. A éste lo apoyó incondicionalmente en su campaña para ser presidente de la República. Su actitud rebelde se manifestó desde su matrimonio. Se casó muy joven con Albert Edward Blair, un inglés que tenía propiedades en el norte del país y era cristiano. Tuvieron un hijo, Donald Antonio. Antonieta se regresó a su casa paterna en 1922, lo que

¹⁵¹ Su obra completa fue compilada por Tayde Acosta Gamas y publicada en dos tomos por Siglo XXI Editores en 2018 con el título de *Antonieta Rivas Mercado*.

desembocó en un proceso tortuoso de divorcio que llegó hasta una demanda por el secuestro de su propio hijo.

Entre tanto, Antonieta viajó a Europa donde se relacionó con artistas de vanguardia y se empapó de esta cultura. Cuando regresó a México, se rodeó de escritores, actores y pintores que estaban explorando nuevas formas de creación y se interesaban por lo que se estaba haciendo en Europa y Estados Unidos. Con Salvador Novo y Xavier Villaurrutia creó el Teatro Ulises, un proyecto que buscaba traer a México las obras de vanguardia de otros países y ofrecer a la audiencia mexicana una opción distinta de entretenimiento. Conoció también a Manuel Rodríguez Lozano, de quien se enamoró al principio, pero con quien después consolidó una amistad entrañable.

Viajó junto con Vasconcelos durante su campaña y después, en el exilio. Su relación amorosa ha sido el centro de su relato biográfico debido a que robó su pistola cuando se estaban alojando juntos en París para dispararse en la Catedral de Notre Dame. A pesar de lo perturbador y lamentable que puede ser un suicidio, este acontecimiento está rodeado de extrañeza y practicidad. Antonieta tenía muchos planes para el futuro, pero pocos recursos económicos. En sus cartas hablaba de planes, de terminar su novela, de trabajar como corresponsal para diarios norteamericanos; pero la realidad era que ella gastaba mucho dinero porque estaba acostumbrada a ser rica, además, era muy difícil que le ganara la demanda a su esposo y la dejara conservar a su hijo, tampoco iba a poder regresar a México. Todos los motivos de su suicidio los expuso claramente en la carta que le dejó a Vasconcelos el día que se quitó la vida.

Antonieta traducía y escribía. Los textos que dejó, aunque pocos, demuestran su creatividad y erudición. No es aventurado decir que de no haberse suicidado, hubiera consolidado una obra muy valiosa para la literatura mexicana. Además, era una mujer con mucha iniciativa para proyectos culturales y políticos. Sin embargo, con la escasa obra que dejó y lo escandalosas que fueron sus relaciones personales, se ha convertido en un personaje cuya historia deja de lado sus textos, que en realidad, sería importante leer en conjunto con su biografía.

Esta es una de las características más importantes del arte que produjeron estas mujeres, su biografía suele ser el motivo principal. Esto, además de resultar interesante desde el punto de vista histórico, se vuelve fascinante desde una visión artística. Ellas aprendieron a mostrarse y a representarse a través de estéticas y poéticas propias. Lo mismo que algunas personas utilizan para descalificarlas, en los estudios más recientes se ha utilizado para revalorarlas.¹⁵² Las obras que muestran lo íntimo se nos presentan como una apertura generosa para comprender cómo fue ser mujer a principios de siglo XX, cómo expresaban los afectos, las enfermedades o su relación con el cuerpo. Frida Kahlo es la artista más conocida de nuestro tiempo y la que llevó más lejos esta forma de hacer arte.

Frida Kahlo (1907-1954) es uno de los ejemplos más icónicos de mujeres artistas de la época posrevolucionaria. Su fama, impulsada por la cultura pop, la ha convertido en un símbolo de “lo mexicano” para el resto del mundo. Como Marín, Frida poseía una belleza que contradecía los cánones decimonónicos y exaltaba los rasgos considerados autóctonos: sus cejas pobladas y juntas, por ejemplo, son una de sus marcas más características. Pero lo que resulta más significativo es su manera de afrontar su vida, el carácter que se forjó la convirtió en una mujer independiente que, a pesar de sus problemas de salud, fue sumamente productiva y original. Además de su obra, su personalidad es lo que le sostiene el aura de extrañeza. Una muestra muy concreta es el lenguaje, desde donde transgredía de manera cotidiana la feminidad:

En español, le encantaba usar groserías, palabras como *pendejo* o *hijo de su chingada madre*. Disfrutaba de la impresión que esa práctica, en ambos idiomas, causaba en su público, una impresión que era acentuada por el hecho de que tal vocabulario vulgar, procedía de una criatura de aspecto tan femenino y que mantenía la cabeza erguida, sobre un esbelto cuello, con la nobleza de una reina.¹⁵³

Frida Kahlo nació y murió en Coyoacán, en la Casa Azul, ahora convertida en un museo que lleva su nombre. Muy pequeña contrajo poliomielitis, lo que la obligó a pasar

¹⁵² Un ejemplo notable es la edición crítica de las obras completas de Antonieta Rivas Mercado, que habían permanecido dispersas.

¹⁵³ Hayden Herrera, *Frida: Una biografía de Frida Kahlo*, (Taurus/Penguin Random House/Kindle, 2020).

tiempo sola e hizo que su formación fuera un poco distinta. Fue una de las pocas mujeres que ingresó a la Preparatoria Nacional, en donde cuenta Diego Rivera que entró a observar el mural del Anfiteatro Simón Bolívar, en donde pintaba a Marín. Ahí formó parte de un grupo político de alumnos llamado “Los cachuchas”. En 1925 sufrió un grave accidente, cuando iba en un autobús en compañía de su novio, un tranvía se les estrelló y ella quedó inmobilizada por una larga convalecencia. Así comenzó a dedicarse a la pintura. También siguió frecuentando grupos militantes; conoció a Tina Modotti, quien la llevó a las reuniones del Partido Comunista, donde se encontró con Diego Rivera, quien quedó impresionado por sus cuadros. Se casaron en 1929.¹⁵⁴

Fue un matrimonio escandaloso y conflictivo. Tanto Rivera como Kahlo tuvieron relaciones extramaritales, pero la que más afectó a Frida fue la que Diego tuvo con su hermana, Cristina. Por otro lado, una de las relaciones más mediáticas de Frida fue la que tuvo con León Trotsky mientras él vivió en su casa. Incluso llegó a ser acusada del asesinato. Además de estas desavenencias, ella sufrió mucho por no poder embarazarse. Se divorciaron en 1939, pero se volvieron a casar un año después, aunque el acuerdo fue compartir la vida amistosa, económica, social y artística, pero no sexual.

Acorde con los cambios ideológicos y arquitectónicos del momento, Frida y Diego pidieron a O’Gorman que les diseñara una casa-estudio, y este creó un espacio adaptado a una pareja de dos pintores: un hogar separado y conectado a la vez. Los edificios fueron los primeros que se diseñaron en México para cumplir unos requisitos funcionales concretos: vivir, pintar y exponer cuadros. [...] Además de ser su lugar de trabajo, se convirtió en un espacio para las aventuras extramatrimoniales de la pareja: Rivera, con sus modelos y secretarias; Kahlo con ciertos hombres de talento y fama, desde el escultor y diseñador Isamu Noguchi hasta León Trotski. Quizá sin saberlo, O’Gorman diseñó una casa cuya función era la de permitir una relación <<abierta>>.¹⁵⁵

¹⁵⁴ Herrera. *Frida*.

¹⁵⁵ Valeria Luiselli, “Prólogo” en *Frida: Una biografía de Frida Kahlo* (Taurus/Penguin Random House/Kindle, 2020).

Es importante pensar que su personalidad como artista y cómo se percibieron sus obras tuvo también que ver con la manera en la que vivía, con quién se relacionaba y qué era lo que consideraba importante. El diseño de la casa era un reflejo de todo esto. Su vida de casada le permitió tener “un cuarto propio” que la volvió prolífica y le permitió desarrollar su propio estilo. Su obra, aunque se creó junto a uno de los muralistas más famosos, se volcó para adentro, a la intimidad de la enfermedad, de la vulnerabilidad femenina; se desarrolló independiente del muralismo y de las influencias de su esposo.

Aunque fue muy reconocida, su única exposición individual fue la Galería de Arte Contemporáneo de la Ciudad de México en 1953. Ya estaba muy deteriorada, así que acudió en una ambulancia y se acostó en una cama decorada que había mandado poner en la galería. Este gesto para la crítica significó la imposibilidad de separar su vida de su obra, que de por sí consistía mayormente en autorretratos. Sus cuadros no pueden apreciarse separados de su personalidad.

Este conjunto heterogéneo de artistas mujeres coinciden en puntos fundamentales que nos permiten agruparlas para comprender la transformación de los paradigmas estéticos y de género que sucedió a principios del siglo XX en México, cuando el imaginario de la modernidad se insertó en los distintos ámbitos y clases sociales. Primero está el hecho, más obvio, de que dedicaron su vida a crear, varias lo intentaron en distintas disciplinas, como Nellie Campobello en danza y literatura; Nahui Olin en pintura y literatura; incluso la misma Marín, estuvo mucho más cerca de la costura y el diseño de modas que de la literatura a lo largo de su vida. Es importante pensar en el impulso creativo y cómo está relacionado con el campo en el que se desarrollaron y las influencias de otros personajes artistas inmersos en el arte de vanguardia. Algunas posaron para Diego Rivera, o mantuvieron una amistad con Manuel Rodríguez Lozano, se casaron con otros artistas y viajaron por otros países en donde se nutrieron de distintas manifestaciones artísticas. Aunque muchas se acercaron a los motivos mexicanos, e incluso como Campobello, tomaron la bandera de las obras nacionalistas, se formaron como cosmopolitas. Por otro lado, sus vidas, aunque algunas provenían de hogares acomodados, no fueron fáciles. Aunque seguían una corriente que estaba transformando los roles de género en todo el

mundo, en el ámbito íntimo se le exigió que se dedicaran al hogar o se les asoció con su pareja como si eso fuera lo más importante de su carrera. Y la característica más importante es que sus búsquedas artísticas están dirigidas hacia la auto representación, lo que ha fomentado que sean identificadas mucho más por su persona, físico e historia personal que por sus obras.

También es importante resaltar la falta de continuidad y de profusión en su labor creativa. Muchas de ellas se enfrentaron a situaciones difíciles en sus vidas personales y falta de apoyo y reconocimiento por parte de las instituciones y de los círculos de artistas e intelectuales. Los primeros años del siglo XX llegaron con un fuerte impulso de romper reglas y atravesar barreras, sin embargo, los prejuicios y estigmas de la época muchas veces detuvieron o neutralizaron estas propuestas. Sobre todo con el giro conservador que se describe en el siguiente apartado.

3.3 El giro conservador en *Un día patrio*

Elisa Servín plantea dos ciclos de modernización en México que ocurrieron en el marco de procesos simultáneos a nivel internacional en los años cuarenta y después, en los ochenta y noventa.¹⁵⁶ El que compete a esta investigación es el primero, que sucede en el contexto de la Segunda Guerra Mundial y los primeros años de posguerra. Servín observa cómo durante estos procesos se legitima la promesa de llevar al país hacia la modernización y el progreso, lo que naturalmente, haría desaparecer la desigualdad y la injusticia; también que, con este objetivo, las élites políticas, económicas e intelectuales se aproximan, justamente, para colaborar en tal propósito. La modernidad, así, se erige como una promesa del siglo XX, que se persigue frenéticamente en la industria, el cine, la moda, las artes y la vida cotidiana. Como sucedió en las décadas pasadas, la influencia de Estados Unidos también supuso un factor importante en los cambios de las costumbres y mentalidades. El *American Way of Life* se impuso como un ideal para seguir desde la vida familiar más íntima que presentaba al ama de casa feliz y perfecta, hasta el culto al capitalismo que aspiraba a llevar las nuevas tecnologías a todos los rincones del país.

Pero los discursos que se construyeron alrededor del concepto de modernidad continuamente presentaron resistencias desde distintos sectores de la sociedad. Incluso, es posible identificar a ciertos actores que en algunos aspectos defendían el concepto, como en la industria, o la medicina, y en otros lo agredían, como cuando ciertas tradiciones y costumbres eran atacadas, sobre todo las relacionadas con las creencias religiosas como el matrimonio. Así, cuando se hablaba de mujeres modernas, llegó a existir una ambivalencia que ya reprobaba actitudes como el corte de cabello, ya celebraba que las mujeres pudieran cocinar mejor con electrodomésticos modernos. Un ejemplo desconcertante es el rechazo de Salvador Novo al corte de cabello a la bob que sacudió los años veinte. A pesar de que él transgredía las normativas del género masculino, pensaba que las mujeres mexicanas debían conservar su cabello largo y portarlo en trenzas. Martha Santillán pone como ejemplo un artículo publicado en 1941 en *Excélsior*, firmado con el nombre de Ana Salado

¹⁵⁶ Elisa Servín, "Introducción" en *Del nacionalismo al neoliberalismo 1940-1944* (México: Fondo de Cultura Económica, 2010).

Álvarez, que justo lleva por título: “El modernismo”; “la autora aseguraba que la ‘chica moderna’ además de tener ideas sanas también ostentaba ‘las más torcidas y enfermas’”.¹⁵⁷

Según Santillán y Pérez Rosales, durante la década de los cuarenta se fortaleció un discurso conservador que contrarrestó los avances de distintos grupos de la sociedad con ideologías socialistas, liberales y feministas, no porque éstas no se contrapusieran entre sí, o se mermaran unas a otras. Por ejemplo, Santillán puntualiza que, como observa Gabriela Cano, durante los años treinta el término feminismo se difuminó porque el discurso político marxista lo descalificaba como un interés de mujeres burguesas. Pero el discurso conservador se consolidó como la alianza entre la Iglesia y el Estado que observa Elisa Muñiz en *Cuerpo, representación y poder*, y se cristalizó en las clases medias que se colocaban en la clase social a través del prestigio, de los modales y de los valores, porque no tenían el sustento material para colocarse arriba de la escala social, pero sí querían diferenciarse de las clases bajas.¹⁵⁸

A pesar del nuevo *modus vivendi*, la década de los años treinta fue para la Iglesia una época de espera y aún de irritación, apenas ocultada, en contra de los principios revolucionarios. En el fondo había perdido la guerra y no había trazas de que las cosas cambiaran. Con todo, insistió en su proyecto central: la educación de las élites, incluidos los hijos de los funcionarios. Durante la década de los cuarenta, luego de que el presidente Manuel Ávila Camacho afirmó, públicamente, ser creyente, la Iglesia se extendió, fortaleció y, sobre todo, mantuvo el monopolio de la aprobación social y el catálogo de lo permitido y lo prohibido. Los grupos más conservadores, localizados en el creciente empresariado, en buena parte de la clase media y en la Iglesia misma, se consolidaron.¹⁵⁹

Este giro conservador permeó las representaciones culturales, pues éstas eran un aparato didáctico para que la población aprendiera cómo se iba a insertar la modernidad en

¹⁵⁷ Martha Santillán Esqueda, “IV Posrevolución y participación política. Un ambiente conservador (1924-1953)” en *De liberales a liberadas Pensamiento y movilización de las mujeres en la historia de México (1753-1975)* (México: Nueva Alianza, 2014).

¹⁵⁸ Muñiz, *Cuerpo, representación y poder*.

¹⁵⁹ Laura Pérez Rosales, “Censura y control. La campaña Nacional de Moralización en los años cincuenta”. *Historia y Grafía* (IBERO), No. 37, Julio-diciembre (2011): 81-82.

sus vidas. Surgieron estrategias y organismos oficiales que dictaban cómo debían construirse las narrativas, como el decreto publicado en el Diario Oficial de la Federación en marzo de 1948, “por el cual el gobierno mexicano se adhería a los esfuerzos internacionales ‘por prestar la mayor eficacia posible a la represión de la circulación y del tráfico de las publicaciones obscenas’”¹⁶⁰ que detonó medidas drásticas como el cierre de los centros nocturnos y la censura de obras de teatro, películas e, incluso, obras literarias.

La postura oficial permeó en la población, en parte porque existía una postura receptiva desde algunos grupos sociales, como la Federación Estudiantil Universitaria que, como describe Pérez Rosales, se manifestó en contra de las publicaciones que dañaban moralmente a la juventud; pero también porque los procesos ideológicos suelen ser caminos de ida y vuelta en los que los receptores escuchan, opinan, comparan con el ideal propuesto con sus propias vidas y proponen también productos culturales que aportan a la construcción de paradigmas. Así, en la medida en que se genera un discurso desde arriba y se extiende, las personas que conforman la población se apropian del mismo y generan nuevas manifestaciones culturales y discursos. El reflejo en la literatura de esta clase de procesos es un tema recurrente de investigación porque, aunque es cierto que son obras individuales, producto de la imaginación y trabajo de una sola persona, ésta no vive aislada ni inventa historias de la nada. La literatura está inevitablemente nutrida de lo que está alrededor, de lo que viven los escritores y los cambios sociales que experimentan.

En este tenor, resulta interesante pensar en cómo pudo haber influido el giro conservador en una mujer como Guadalupe Marín que había publicado ya una novela como *La única* (1938), en donde mostraba a una mujer sumamente disruptiva como su personaje protagónico. Marcela no solamente se divorcia de su primer marido, sino que abandona a su hijo en casa de su suegra y dice no quererlo, se divorcia de su segundo marido y después se embarca a Europa para descubrir el mundo bohemio de los artistas de vanguardia, las ideas del amor libre y la posibilidad de vivir como una mujer independiente. Esta novela comúnmente se ha leído desde un código autobiográfico, por lo que los pensamientos y exploraciones de la protagonista se asocian con los de la autora, que fue una mujer que

¹⁶⁰ Pérez Rosales, “Censura y control”, 85.

efectivamente se divorció dos veces, viajó sola y se alejó del ideal de mujer sumisa, abnegada y devota.

Sin embargo, en 1941, Marín publicó *Un día patrio*, una novela que también comparte algunos elementos que pueden relacionarse con la vida de su autora, pero que no es tan fácil relacionarlos directamente debido al artificio literario que esconde la voz narrativa detrás de un personaje masculino. De esta forma, resulta más complicado discernir cuáles son las verdaderas opiniones de la autora. Aunque su *alter ego* parece reflejarse en un personaje femenino secundario que fue difamado por la prensa y que habla sobre la necesidad de difundir la verdad y rectificar la información. Ella hace mucho énfasis en lo frágil que es la reputación de las personas y la facilidad con la que se divulgan mentiras. También la podemos ver reflejada en el personaje femenino asesinado, la esposa del médico que se fue a trabajar a la hacienda. Pero de ninguna manera es tan fácil hacer la asociación de las vivencias y opiniones de estos personajes con su autora como sí se puede con Marcela de *La única*.

Esto podría explicarse en parte porque técnicamente es una novela más compleja y estructurada, donde es menos claro cuál es la postura de la autora en las distintas problemáticas que se abordan a lo largo de la trama. Pero es posible ir hilvanando su perspectiva en las acciones de los personajes y las consecuencias que tienen, así como el entorno en el que se desarrollan. De esta forma, es posible identificar elementos claros en los que los valores morales se hacen presentes en los temas que se abordan y su tratamiento. *Un día patrio* es, definitivamente, una novela mucho más conservadora que *La única*, no necesariamente porque podamos afirmar que Marín transformó su forma de pensar (sobre lo cual sólo podemos especular), sino porque los elementos dentro de la historia nos muestran preocupaciones e intereses distintos que estaban a su alrededor. Ya no refleja los locos años veinte con artistas de vanguardia y la fascinación por la vida citadina de París, sino que se observa el gusto de Claudio por la técnica antigua de la pintura, la reglamentación de la moral y la exaltación del matrimonio.

Los elementos conservadores se perciben a lo largo de toda la novela, incluso desde el pretexto con el que comienza: a Florencia la llevan presa al salir con un amigo de una reunión por tener aliento alcohólico. Primero los detienen con el pretexto de que él había disparado, pero después de haber comprobado que no tenía pistola, los acusan de estar en estado de ebriedad y después de tener aliento alcohólico. Cuando ella se queja de que eso no es un delito y los están chantajeando, los policías le dicen que no, pero que su reclamo es una falta a la autoridad. Así que a él lo dejan ir y a ella la llevan presa. Después en un periódico se publica que se encontraban en completo estado de ebriedad, esto le indigna a ella de sobre manera; primero porque no es cierto, segundo porque no le parece que ese no es un motivo para encarcelarla.

A diferencia de *La única*, en el que no hay un juicio moral sobre el estado de ebriedad (a lo mucho hay una crítica respecto al descuido de la feminidad que Marcela desprecia). En *Un día patrio* el juicio moral llega hasta la impartición de justicia, los personajes son detenidos. El asunto, cierto o no, desprestigia a los acusados, sobre todo al hombre que está a punto de convertirse en gerente de un banco. Aunque Florencia no califica el estado de ebriedad ni la cárcel como algo que avergüenza o que sea reprobable moralmente, sí le enfurece el juicio que cae sobre ella desde la opinión pública. Se percibe el ambiente represivo y persecutorio, que no parece compartir la autora, pero que está muy claro en las consecuencias de un episodio como ese.

Por otro lado, las decisiones de los personajes y las consecuencias de estos reflejan el giro conservador en el que el matrimonio se erige como la institución primordial para que la sociedad pueda funcionar, los que la rechazan o la traicionan, termina su vida de manera trágica. La mujer que no es fiel a su marido y que no cumple con sus obligaciones de esposa, termina muerta a manos de su propio marido. Fernando, quien es médico y debería honrar a su profesión salvando la vida de cualquier paciente que llega grave, deja morir a su esposa, por quien tuvo terribles ataques de celos. Él tampoco termina bien, la culpa lo corroe y se suicida. Sin embargo, el matrimonio es el final feliz para Florencia, quien logra superar su relación con un hombre inmoral e hipócrita, Claudio, de quien se comprueba su baja calidad moral cuando se aprovecha de una joven con la que coqueteó la noche del 15

de septiembre. Por supuesto, esto significa también una lección moral para las solteras. La mujer que fácilmente se presta a un encuentro y revela sus debilidades se ve inevitablemente sobajada, pues el hombre, a pesar de los principios morales que presumen, no puede controlar su salvajismo.

Mientras que en *La única* los celos, las decisiones arrebatadas o las equivocaciones de los personajes no tienen consecuencias graves; en *Un día patrio*, las decisiones adquieren un peso mucho más grave, todas las acciones tienen consecuencia. No hay un juicio moral explícito, pero sí una observación crítica de cómo funciona la sociedad y los peligros que tiene comportarse de una y otra manera. La culpa carcome a Fernando hasta el suicidio. El abuso de poder de un hombre no provoca reflexiones y chistes, sino la humillación y la desaparición de la mujer; el hombre, aunque no para siempre, termina en la cárcel. Así, la muerte se paga con muerte y el crimen se paga con cárcel. Una mujer honesta y directa con sus intenciones logra encontrar un buen matrimonio y la que cayó en la tentación de coquetear con un hombre desconocido tiene que abandonar su casa y huir a donde no la conozcan.

El análisis de esta segunda novela, que surge en una atmósfera distinta y se escribe desde la madurez del oficio, resulta imprescindible para comprender la evolución del *habitus* de Marín. La novela *Un día patrio*, que tampoco fue reconocida por el campo literario, demuestra una evolución en el manejo del lenguaje, en el desarrollo de la trama y en el trabajo con el tiempo. Marín demuestra en esta novela que es una escritora. Si bien este apartado es apenas una aproximación, demuestra que resultará imprescindible releer a Marín desde distintas disciplinas

4. El campo literario

4.1 Campo y *habitus*

Si bien la literatura ha funcionado como fuente histórica de distintas maneras, esta investigación tiene la necesidad de ahondar en cómo una novela autobiográfica puede ser una fuente y qué tanto puede decir realmente de la vida de la persona que la escribe. La necesidad de abordar distintos aspectos de la obra, como el tratamiento literario, el contexto en el que fue escrita, cómo fue recibida, entre otros, hace que sea imprescindible echar mano de categorías que, desde distintas disciplinas, provean metodologías de análisis.

En este caso, se abordará ahora la pertinencia de utilizar las categorías de campo y *habitus* propuestas por Pierre Bourdieu en *Campo de poder, campo intelectual*.¹⁶¹ Esto tendrá distintas implicaciones, ya que la fuente utilizada es una obra literaria, una novela en la que el pacto ficcional no garantiza la comprensión absoluta y veraz del campo de la autora. Sin embargo, permite comprender las dinámicas en las que los intelectuales de la época estaban inmersos y, sobre todo, cómo eran percibidos por una mujer que, aunque se relacionó con ellos en los ámbitos sociales, no logró pertenecer al grupo de los artistas reconocidos, cuya obra era considerada como un aporte a la cultura y literatura mexicanas.

Bourdieu expone la categoría de campo como una comunidad que tiene intereses en común y en donde se comparten prácticas y objetivos, así como un lenguaje a través del cual se establecen las reglas del juego. Los campos varían según cada comunidad, podemos hablar de un campo intelectual, otro artístico, incluso algunos con intereses muy específicos, no serán iguales las prácticas de los escritores de la élite y de los que no pudieron acceder a una educación formal, sin embargo, sí podrán tener las mismas aspiraciones y compartir experiencias. Entender los campos en los que se movía Guadalupe Marín es imprescindible para comprender sus estrategias y el fallo o éxito de éstas. También hay que tomar en cuenta que muchas de las personas con las que convivió se movían en distintos campos, por una parte, eran escritores o pintores, pero también podían ser funcionarios, maestros o terratenientes.

¹⁶¹ Pierre Bourdieu, *Campo de poder, campo intelectual* (Buenos Aires: Editorial Montessor, 2002).

Un campo -podría tratarse del campo científico- se define, entre otras formas, definiendo aquello que está en juego y los intereses específicos, que son irreductibles a lo que entra en juego en otros campos o a sus intereses propios (no será posible atraer a un filósofo con lo que es motivo de disputa entre geógrafos) y que no percibirá alguien que no haya sido construido para entrar en ese campo [...] Para que funcione un campo, es necesario que haya algo en juego y gente dispuesta a jugar, que esté: dotada de los *habitus* que implican el conocimiento y reconocimiento de las leyes inmanentes al juego, de lo que está en juego, etcétera.¹⁶²

El *habitus*, también explicado por Bourdieu, es una categoría que parece mucho más escurridiza que campo, pero que puede desentrañar las razones de la invisibilidad tanto de la autora leída en este caso, como de otras, cuyos trabajos no parecen desmerecer en su calidad literaria. ¿Será posible describir y comprender el *habitus* de Guadalupe Marín a partir de una lectura minuciosa de sus obras? Parece probable, dado que sus novelas eluden el estilo rebuscado o abstracto y presentan personajes con posturas enunciadas a través de palabras y gestos explícitos de los que la narradora opina profusamente. En las novelas percibimos el mundo femenino y sus posibilidades, también el pensamiento de la autora que se opone o concuerda con las distintas situaciones propuestas. Así como la transformación de las ideas de los personajes femeninos y sus estrategias para hacerse un espacio en un campo que les es ajeno.

La novela *La Única* (1938), escrita por Guadalupe Marín, se caracteriza por un estilo llano, sin palabras rimbombantes ni metáforas intrincadas y es la vía más explícita para entender la relación de la autora con el campo literario. La narradora procede a contar la historia de una mujer, Marcela, que busca el sentido de su existencia mientras se divorcia dos veces: la primera de un pintor, Gonzalo del Monte; la segunda de un escritor, Andrés González. Ella atraviesa una enfermedad, aunada a una fuerte depresión que le hace preguntarse por su identidad, sus deseos y necesidades. Al no responder a los *habitus* de una mujer tradicional, pero tampoco comprende ni conoce los de sus maridos, se halla en medio de un campo opaco para ella al que llegó por las circunstancias y al que quiere

¹⁶² Bourdieu, *Campo de poder, campo intelectual*, 120.

pertenecer. Se encuentra en medio de artistas, intelectuales y escritores que continuamente le parecen vanidosos, egoístas y groseros con las personas que no se adaptan a su forma de ver el mundo. También hay que tomar en cuenta que es un campo masculino, en el que las mujeres existen como un objeto de deseo, admiración, pero no como pares.

El campo en el que Marcela se desarrolla le es ajeno porque no accede a él por su formación, ni por su familia, sino a través del matrimonio, cuando ya es una mujer con determinados conocimientos, gustos, formas de pensar y de entender el mundo. Carece de la educación y de los conocimientos prácticos que podrían posicionarla como una artista o dama de sociedad. Ella tiene claro que no quiere ser lo segundo, porque se siente completamente incómoda con ese mundo, y a menudo prefiere hablar con las sirvientas o las enfermeras que con las señoras ricas. Pero sí le gustaría pertenecer al primer grupo, aunque esto le causa toda clase de dificultades, ciertos factores, como la falta de dominio de la gramática entorpecen su proceso del pensamiento y del habla, y por lo tanto, de sus relaciones sociales.

En uno de los capítulos Marcela conoce a los surrealistas, acontecimiento que le ilusionaba mucho, no obstante, ellos la desprecian por pronunciar mal la palabra: dice “subrealismo” en lugar de “surrealismo”, uno de ellos no repara en corregirla con desprecio. Ella comenta después sus estrategias para sobrellevar esta decepción. “—¿Viste con qué actitud le pedí el azúcar al poeta aquel de quien olvido el nombre? Como creyéndome la gran cosa y como si supiera bien francés; era el puro despecho por lo avergonzada que me sentía.”¹⁶³ Cuesta, en cambio, cuando sus papás le pagaron un viaje a Europa para olvidar a Marín, sufría terriblemente por no dominar el francés y prefería salir poco. Es interesante comparar estos dos puntos de vista porque demuestra la diferencia de carácter, pero también el sentido de la vergüenza, Cuesta sabe que de un intelectual se espera el dominio del idioma. De Marín nadie espera nada, a lo mucho la belleza o la elegancia propia de una mujer... Aunque a veces siente vergüenza, prefiere admitir que no sabe para aprender y experimentar.

¹⁶³ Marín, *La Única*, 174.

La desfachatez que la caracteriza le permite acceder a encuentros que otros en el mismo campo, el mundo bohemio de París, no alcanzan a lograr por la mesura con la que conducen su comportamiento, dado que responden a un código de maneras sólo comprensibles desde la formación en determinadas clases sociales, es decir, un *habitus* determinado, porque incluso en las tabernas hay formas que tienen que seguirse, jerarquías de los jugadores del campo, en donde algunos son accesibles para ser saludados por desconocidos y otros no, un escritor de renombre no puede ser molestado por cualquiera.

El *habitus* es, entonces, un *sentido del juego*, o un *sentido práctico* (*sens pratique*) que inclina a los agentes a actuar y a reaccionar en situaciones específicas de una forma que no siempre es calculada ni una simple cuestión de una conciencia que obedece a ciertas reglas. Antes bien, es una serie de disposiciones que genera prácticas y percepciones. El *habitus* es el resultado de un largo proceso de inculcación que inicia en la infancia temprana y que se convierte en un segundo sentido, o en una segunda naturaleza; es durable porque acompaña al agente durante toda su vida y es transferible ya que genera prácticas en campos de actividad diversos.¹⁶⁴

Marcela transgrede las reglas del campo con un escritor ruso de carácter iracundo, a pesar de que todo el mundo le advierte que no lo haga. Para sorpresa de todos, el escritor recibe con alegría el acercamiento, la sencillez y la honestidad de la mujer que lo saluda con entusiasmo y la certeza de que no tiene nada que perder. Incluso la invita a su casa. No la desprecia por no haber leído y, en cambio, le hace saber que espera volver a verla. Esto, claro, expresa que el *habitus* del escritor ruso no necesariamente respondía a los valores establecidos en el campo en el que se le calificaba como inalcanzable. Éste es un recurso argumentativo de la autora que, a través de la narración, valida los deseos y opiniones de Marcela, y descarta como válidos los del resto de los jugadores de un campo que al final de tantas expectativas, le resulta banal.

Este pasaje es un pretexto para que Marcela aterrice la búsqueda que ha tenido a lo largo de la novela: “—La mera verdad, yo nunca he leído nada de nadie; la mayor parte de

¹⁶⁴ Palou, *La casa del silencio*, 25.

mi vida he estado enferma y llena de preocupaciones; ahora que regrese a México voy a dedicarme a leer. Estudiaré idiomas para leer también lo no traducido y que me interese.”¹⁶⁵ Más que la búsqueda de un campo, como parece al principio, resulta la búsqueda de un *habitus* que le permita expresar un punto de vista que se sale de las reglas del juego.

Por otro lado, es posible observar en Andrés el otro lado de la moneda, la búsqueda insaciable por pertenecer a un campo y colocarse lo más alto posible en su jerarquía. Aunque la mayor parte de la historia se focaliza en ella, existe un apartado (ya citado en el segundo capítulo) en el que podemos presenciar la discusión que tiene Andrés con su madre a causa de la ropa de su hijo, lo cual sólo es un pretexto para hablar de cómo debe criarse un hijo. La madre lamenta mucho que el suyo se haya involucrado con una mujer tan vulgar y él intenta explicarle que este matrimonio le trajo beneficios que de otra forma no hubiera tenido. Después, Andrés se queda solo rumiando sus pensamientos en los que, a pesar de ser un artificio literario, se puede apreciar la energía emocional (E.E.) descrita por Collins en el libro *Cadenas de rituales*, en la que, a través de la conversación interna, se perciben sus anhelos más profundos.

Hay cosas que hasta para pensarlas hay que estar solo. Ella no puede comprender lo que hubo de útil en mi matrimonio; ni se lo volveré a decir; no lo entendería. Está muy influenciada por mi padre, para quien la sola ventaja que deja un matrimonio, es un título de nobleza o un capital contante y sonante. No comprende que para un intelectual como yo, lo mejor es el renombre; no lo entienden ni lo entenderán nunca. Según mi padre, todos los placeres se pagan con dinero y sólo hay placer en lo pagado. Es incapaz de comprender el placer que da el éxito; no lo concibe. Me acuerdo lo que sentí el día del banquete de los intelectuales mexicanos, en donde estaba toda la plana mayor de los escritores y poetas; desde los que rodearon a don Porfirio, que aún viven, hasta nuestro grupo de jóvenes vanguardistas. Ese día, no me hubiera cambiado por el hijo del hombre más rico de mi pueblo, qué feliz me sentí [...] ¹⁶⁶

¹⁶⁵ Marín, *La Única*, 184.

¹⁶⁶ Marín, *La Única*, 118-119.

Se descubren así las ambiciones de Andrés y las verdaderas intenciones detrás de sus actos, así como su escala de valores. El éxito en su campo significa reconocimiento, fama, convivencia con los miembros del mismo campo con altas jerarquías. Jugar en este campo significa posicionarse en un banquete oficial, que en términos prácticos no significa nada, un día de comida gratis, pero en términos simbólicos resulta en prestigio, validación, una posición desde la que puede acceder a otros beneficios u otros trabajos como el periodismo o la diplomacia, que sí pagan un salario. No tiene ningún reparo moral en utilizar a una mujer, ni siquiera cuando se trata de una decisión tan relevante como la del matrimonio. Más adelante describe dónde está parado, qué es lo que aspira y qué está dispuesto a hacer para obtenerlo. En este fragmento Marín hace referencia a la verdadera razón por la que Cuesta (Andrés) se casó con ella, el hecho de que Marcela (Guadalupe), fuera la exesposa de Gonzalo (Rivera), a quien los Contemporáneos le tenían tirria. En este caso se hace mención del soneto que Chavo (Novo) leyó en público.

Como Gonzalo, que en todas sus conferencias que dió sobre arte y literatura, sólo una vez nos mencionó y fué para decir que pertenecíamos al círculo mágico. Mis amigos y yo juramos vengarnos, con razón, y estoy seguro que vamos a perjudicarlo con unos cuantos artículos. Ya Chavo inició el desquite con gran éxito, gracias a su ingenio y a la sutileza de los que lo escucharon. De lo único que me arrepiento, es de mi falta de discreción para con ella. ¡Qué estúpido fuí! Cómo fuí a decirle que para mí siempre había sido la mujer de Gonzalo, cuando de tan buena fe se separó de él, para casarse conmigo; creía que yo la quería. No se imaginó que todo era un plan entre mis amigos y yo. Realmente fuí sucio con permitir que se le dijera cornudo a Gonzalo, sabiendo que no era así [...] Pero en cuestiones artísticas y políticas, se hace eso y más si no quiere uno verse perdido¹⁶⁷

La narradora logra hacer una parodia de los anhelos de Andrés y de la forma en la que los expresaría, a pesar de que es fácil identificar a la narradora con la protagonista, de la que sabemos que tiene poca formación y hasta podríamos decir “gusto literario”; al ridiculizar a Andrés se cuestiona los paradigmas de lo que debe o no buscar la literatura y

¹⁶⁷ Marín, *La Única*, 120-121.

cómo se legitima. Marcela no es un reflejo de la autora, sino un desdoblamiento de su personalidad, de su forma de ver el mundo, es un vehículo para retratar un campo en el que se desarrolla, esté o no de acuerdo con sus reglas.

Al retratar a Andrés la narración se deslinda de identificarse completamente con Marcela, entiende cómo funciona también el *habitus* de este personaje y qué lugar ocupa en la estructura general. Para hacer un análisis completo entonces tendrían que tomarse en cuenta todos los personajes y cómo se desarrollan a lo largo del texto. De esta forma, *La Única* sirve como fuente para poder identificar las “propiedades específicas” del campo en el que se desarrolló Guadalupe Marín y el *habitus* que la colocó en un lugar central como personaje histórico, pero marginal como autora literaria.

El caso de Guadalupe Marín resulta peculiar, pero no deja de ser un signo de los tiempos que cambian. Una mujer ignorante de las artes y la literatura logró insertarse en los círculos más exclusivos de la cultura mexicana. Incluso, realizó ella misma un aporte creativo a través de la escritura, sin embargo, su historia y personalidad se sobrepusieron a su obra que fue dejada de lado y olvidada. No fue tomada en serio como escritora, pero llegó a ser muy conocida por haber sido modelo, por haberse casado con Rivera, por tener un programa de televisión y por conocer a las figuras culturales más reconocidas de su tiempo. Como el México posrevolucionario, Marín pareciera que encarna un cúmulo de contradicciones. Representa a la mujer moderna, pero sus comentarios pueden llegar a ser conservadores; sin ninguna educación formal logró escribir dos novelas; a pesar de que su aspecto masculino y su piel morena iban en contra del paradigma de belleza hegemónica europea, fue considerada bella, tanto que fue retratada por algunos de los artistas más prestigiosos del país. Pero lo que parece una contradicción no es sino una muestra de que la sociedad posrevolucionaria se enfrentaba con la modernidad en ciernes, lo cual significaba entre otras cosas, la exigencia de la educación y la entrada del género femenino al ámbito público; así como los cambios en los paradigmas de belleza y la movilidad social y geográfica que se desataron después de la Revolución.

Aun así, persistió una pugna entre los distintos sectores de la sociedad y las múltiples ideologías que convivían en el mismo territorio. El catolicismo, el comunismo, el anticlericalismo, el feminismo, el anarquismo y el conservadurismo se defendieron desde uno y otro bando, pero se fueron transformando de acuerdo con las circunstancias, alianzas o desencuentros de grupos e individuos. Es necesario identificar las coincidencias con el *estatus quo* y los intelectuales de la época, así como los rompimientos culturales, estéticos y morales en la narrativa de Marín. Panabièrre, quien estudió a Jorge Cuesta, propone valorar la vida y obra de una persona en la medida que desestabiliza las estructuras de poder.

Para conocer mejor el valor y el sentido de la realidad ideológica de una sociedad en mutación parece necesario considerar, junto con el proceso de establecimiento de las instituciones sociales y culturales, lo que ha podido oponerse a la línea ideológica del poder, las resistencias que, en cualquier grado, no han dejado de influir y aun simplemente de revelar, por virtud misma de su oposición, el sentido de los mecanismos de institucionalización de una estructura política y cultural.¹⁶⁸

Paradójicamente, esta perspectiva coloca a Guadalupe Marín como un sujeto de resistencia que señala sin ningún reparo cómo estaban constituidas las instituciones culturales y sociales que le bloquearon los caminos y despreciaron su obra. La forma en la que ridiculiza a Jorge Cuesta contradice su leyenda de persona brillante. Pero ese no es el objetivo principal de la ficción, que tiene muchos otros aspectos interesantes; por ejemplo, es notable cómo identifica, a través de la sátira, al campo artístico e intelectual al cual aspiraba el escritor, quien, efectivamente, se preocupaba mucho más del prestigio y de la calidad artística antes que de la ganancia económica. En el campo intelectual el reconocimiento llegaba de los pares, así como de las instituciones gubernamentales representadas por algunas figuras como el Dr. Gastélum o el mismo Vasconcelos, que se prestaban para financiar los proyectos artísticos con recursos públicos. La retribución económica era importante porque sin ella no se podían hacer los murales ni imprimir las revistas, era parte de la ostentación de ser reconocido como artista. En el caso de este

¹⁶⁸ Louis Panabièrre *Itinerario de una disidencia Jorge Cuesta (1903-1942)* (México: Fondo de Cultura Económica, 1996), 10.

campo, la ostentación del dinero está mal vista, debería ser solamente una vía para llegar a la obra y no al contrario. Ese era justo el pretexto para criticar y odiar a Gonzalo, el personaje inspirado en Diego Rivera. Aunque hubiera detrás un resentimiento que tenía que ver con la falta de reconocimiento.

Es imposible que se pueda tener estimación por un hombre orgulloso y déspota, que se vanagloria de no necesitar del dinero de la Nación para poder vivir, en un país en el que no come el que no saca de ahí. Los que logran independizarse, injustamente nos ven con desprecio a los demás.¹⁶⁹

Si bien resulta un poco paradójico que estos artistas se criticaran unos a otros por su situación económica, porque todos de alguna forma u otra disfrutaron los bienes del Estado y aunque varios, como Rivera, estaban de acuerdo con ideas comunistas y socialistas disfrutaron también de las riquezas familiares; lo que realmente les importaba era el prestigio. En este pasaje, Chavo, personaje reflejado en Salvador Novo, recita el soneto que comienza con el verso: “La diestra mano sin querer se ha herido”, que efectivamente es un poema de Novo, publicado en *Sátira, el libro ca...* Los versos relatan el momento en que un hombre llega cansado y se echa a dormir en el granero, llega una mosca a volar sobre su frente y se pega a sí mismo tratando de atraparla. Tras la lectura en voz alta del poema en la reunión de escritores, todos aplauden el ingenio de Chavo, pero, sobre todo, miran admirados a Andrés, quien había dicho, antes de que recordara esta escena que gracias a su matrimonio le iban a publicar y pagar un artículo sobre la pintura moderna. La referencia con la realidad es que Cuesta, efectivamente, fue admirado por publicar ensayos sobre la pintura de José Clemente Orozco y Diego Rivera.

Por supuesto, no se puede juzgar la obra de un escritor como Cuesta a partir de una caricatura escrita en una novela de ficción, pero esta descripción sí ofrece una idea de la dificultad que encontró Marín en sus relaciones maritales y con el resto de los artistas e intelectuales que la veían como la esposa y no como una persona capaz de opinar, pensar o crear. En ese pasaje se demuestra cómo sentía ella que era percibida por los demás. Sobre

¹⁶⁹ Marín, *La Única*, 120.

todo después de que se hubo casado con Jorge Cuesta, porque él se mostraba enamorado de ella y después la ignoró completamente. Es importante contemplar el deseo en este panorama, porque el rol que era permitido a las mujeres en la cultura estaba íntimamente vinculado con las posibilidades que ellas tenían. No es casualidad que tanto Antonieta Rivas Mercado, como Nahui Ollin, Tina Modotti, Frida Kahlo, Nellie Campobello, llegaron a ser famosas y reconocidas pero a través de los personajes que se construían a partir de su belleza física, sus relaciones tormentosas y sus personalidades extravagantes.

El panorama cultural y literario al que se enfrentó Guadalupe Marín tiene como origen dos manifestaciones de la cultura mexicana: primero, El Ateneo de la Juventud, una sociedad que se formó un año antes del levantamiento de Francisco I. Madero, en 1909, y dejó de existir en 1914; y más adelante, el grupo de los Siete Sabios, también conocidos como la generación de 1915. La obra del Ateneo se vio atravesada por el levantamiento armado y el grupo se dispersó. Algunos, como Alfonso Reyes, continuaron siendo una influencia importante, una autoridad intelectual, pero desde el exilio. Sin embargo, las actividades que llevaron a cabo significaron un parteaguas en las formas de generar conocimiento y reflexión en la vida cultural mexicana; su postura antipositivista pretendía reinventar las formas de crear y aprender. Su proyecto más importante fue la Universidad Popular Mexicana, en donde se buscó educar y alfabetizar de manera gratuita e informal a la clase trabajadora. Otra de sus iniciativas fue la propuesta de una serie de conferencias durante las fiestas del Centenario, a la que invitaron a científicos y ministros del gabinete, entre ellos a Vasconcelos, integrante del Ateneo, quien, públicamente, declaró estar en contra de la filosofía positivista.¹⁷⁰ Incluso Samuel Ramos, miembro de la siguiente generación, en un ensayo que escribió sobre Antonio Caso en la revista *Ulises* les reconoce a Reyes, Henríquez Ureña y Vasconcelos su postura antipositivista.¹⁷¹

Desde 1908 había existido en el Ateneo una tendencia intelectual contraria al purismo literario y académico. Sus propulsores principales habían sido José Vasconcelos y Antonio Caso. [...] Antonio Caso no compartía los afanes eruditos de Henríquez Ureña

¹⁷⁰ Enrique Krauze, *Caudillos culturales de la Revolución Mexicana* (México: Siglo Veintiuno), 1976.

¹⁷¹ Sheridan, *Los Contemporáneos ayer*.

y de los discípulos de éste. Uno de ellos, Julio Torri, llegó a polemizar en 1914 con Caso en un ensayo que tituló “La oposición del temperamento oratorio y el artístico”. El epígrafe tomado de Bernard Shaw lo decía ya casi todo, “I don’t consider human volcanoes respectable”.¹⁷²

Se cifraba una forma distinta de pensar y de crear que apenas se vislumbraba en la primera década del siglo XX. La guerra se atravesó en un proceso en el que la modernización iba a jugar un rol fundamental en la construcción de la identidad del país. Y aunque muchos de sus proyectos tuvieron que interrumpirse, constituyeron un disparador para que los escritores, intelectuales y funcionarios pensarán en las posibilidades literarias, artísticas y políticas del nuevo siglo. “Los ateneístas se constituyeron como un puente entre una y otra etapa histórica al elaborar un programa basado en la recuperación de la cultura universal y occidental, que por otro lado permitiría a nuestro país concebirse como parte de esa totalidad mayor que es el mundo civilizado.”¹⁷³

Por una parte, con las vanguardias la modernidad se convirtió en un objetivo deseado en el campo artístico. Y por otro, la efervescencia política en México no permitió que los intelectuales se enfrascaran en su proceso creativo abstraído de la realidad. “Ninguno habitaba ya la torre de marfil. Las actitudes ‘puristas’ de los poetas del modernismo les comenzaban a parecer no sólo excesivas, sino cursis.”¹⁷⁴ La transgresión se convirtió en la regla. La Revolución Mexicana sacudió a los intelectuales, ya porque se unieran a la emoción por las nuevas perspectivas, ya porque personalmente fueran afectados y tuvieran que cambiar completamente su vida. El espíritu de la época lo reflejó muy bien el personaje de la novela inconclusa de Antonieta Rivas Mercado, *El que huía*,¹⁷⁵ el amigo de Malo, el escritor mexicano que vive en el extranjero y posterga continuamente su viaje a México. Su amigo, a través de la correspondencia, le expresa la euforia que siente por todos los cambios y movimientos que están ocurriendo, lo apresura a llegar lo más pronto posible y le manifiesta su desinterés por las cuestiones filosóficas o estéticas

¹⁷² Krauze, *Caudillos culturales de la Revolución Mexicana*, 54.

¹⁷³ Muñiz, *Cuerpo, representación y poder*, 108.

¹⁷⁴ Krauze, *Caudillos culturales de la Revolución Mexicana*, 49.

¹⁷⁵ Antonieta Rivas Mercado, *Obras (Tomo 1)* (Ciudad de México: Siglo XXI Editores, 2018).

abstractas, lo que le importa es la realidad, los cambios que están sucediendo y de los que él está tomando parte. Así, los distintos grupos de escritores y artistas se volvieron combativos desde la vanguardia y/o desde la política.

Existía así una pugna entre los que veían al arte como una manifestación de la erudición y de la alta cultura, y otros que buscaban razones más profundas en la creación. Estas últimas lograron colarse en los que se entusiasmaron con los cambios y las posibilidades que trajo la Revolución Mexicana. Según Krauze, tanto en México como en el resto del mundo, a causa del estado de guerra, surgieron actitudes místicas que ofrecieron respuestas a la desazón e incertidumbre. También menciona la debilidad que se presentaba en las creencias tradicionales. En México es posible pensar en el poder que se le había mermado a la Iglesia Católica, que ya no regía todos los aspectos de la vida cotidiana de los ciudadanos.

Cuando Reyes hablaba del “alivio de la religión” se refería seguramente a las actitudes del misticismo —cuya casuística fue ilimitada— que acompañaron a los años de guerra. En los ateneístas exiliados y eruditos, estas actitudes místicas aparecerían atenuadas. Reyes y Henríquez Ureña apenas las dejaban aflorar en momentos de nostalgia; por el contrario, José Vasconcelos había dado muestras de ellas mucho antes de 1910 igual que Antonio Caso. [...] Detrás de “los Castros” y por lo menos hasta 1917, los jóvenes buscarían el “alivio de la religión”.¹⁷⁶

Pero la religión que menciona Krauze no puede pensarse desde la ortodoxia y el fervor tradicional, porque ya existía un rompimiento con las formas de la iglesia católica y la hegemonía de la fe. Poetas como Ramón López Velarde y José Juan Tablada, cuyas voces fueron fundamentales para el desarrollo de la poesía en México en el siglo XX, abordaron los elementos religiosos desde una perspectiva personal en la que la espiritualidad se convertía en una posibilidad de experiencia individual más que con Dios. Es ya un cliché, por ejemplo, el “santo olor de la panadería” de López Velarde,¹⁷⁷ que

¹⁷⁶ Krauze, *Caudillos culturales de la Revolución Mexicana*, 55.

¹⁷⁷ Estrofa del poema “Suave Patria” de Ramón López Velarde:

exalta la vida del pueblo como si cada elemento de la vida cotidiana fuera redescubierto desde las sensaciones como una conexión con algo más profundo y misterioso. Esta forma de abordar lo religioso fue sumamente disruptora y renovadora.

Para comprender estas rupturas es necesario primero adentrarse en el ambiente literario de la época. Según Pedro Ángel Palou, “El modernismo y los arrebatos líricos de nuestro tardío romanticismo eran los cánones poéticos. Los nombres son sintomáticos: Amado Nervo, Luis G. Urbina, Jesús Valenzuela, María Enriqueta Camarillo, Eduardo Ruiz Cabañas.”¹⁷⁸ Entre ellos, el más popular era Amado Nervo (1870-1919), conocido en toda Latinoamérica y España. Para José Ortega, la generación modernista surge después de un “agónico gesto de un romanticismo trasnochado” en donde los únicos que se salvaban eran Manuel José Othón, Salvador Díaz Mirón y Manuel Acuña, cuyo “sentimentalismo trágico” desaparece con “el optimismo vital de los primeros modernistas mexicanos” como Nájera, Urbina y Tablada. A Nervo lo coloca en medio, como símbolo de la transición. De hecho, Ortega piensa en estos poetas como “poetas de dos siglos”,¹⁷⁹ pues tienen su primera formación en el siglo XIX, incluso comienzan a publicar desde entonces, pero realmente la experimentación en la escritura la realizan hasta el siglo XX.

El modernismo no es lo mismo que la modernidad, sin embargo es una muestra de cómo se convirtió en el objetivo de estas generaciones de entre siglos, “la modernidad equiparada con el siglo XX ingresa a México en las postrimerías del XIX para constituir *latu sensu* una modernidad lírica anticipada.”¹⁸⁰ Aunque es una corriente literaria que surge de latinoamericanos, Rubén Darío como figura principal, mira hacia Europa, en donde era posible abandonarse a la bohemia, y el ideal del poeta dejaba de lado toda responsabilidad y

“Tu barro suena a plata, y en tu puño
su sonora miseria es alcancía;
y por las madrugadas del terruño,
en calles como espejos se vacía
el santo olor de la panadería.”

¹⁷⁸ Pedro Ángel Palou, *La casa del silencio Aproximaciones en tres tiempos a Contemporáneos* (México: El Colegio de Michoacán, 1997), 45.

¹⁷⁹ Jorge Ortega y M. Sánchez Prado, “Del modernismo al poeticismo. Noticia de la consolidación del canon poético mexicano” en *La literatura en los siglos XIX y XX* (México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2013).

¹⁸⁰ Ortega y Sánchez Prado, *La literatura en los siglos XIX y XX*, 221.

se entregaba a la escritura tanto como a las experiencias emocionales y sensoriales, como el personaje del cuento “El pájaro azul” de Rubén Darío, quien prefiere beber ajeno con los amigos, recoger violetas para su vecina Nini y escribir poemas que trabajar en un almacén de libros con su padre. Sin embargo, Palou observa que el modernismo en México se vivió de una manera mucho más recatada, pues muchos de los poetas eran abogados o canónigos, aunque en la literatura modernista sí se buscó esa vida disipada que se pensaba que tenían los escritores; Manuel Gutiérrez Nájera, por ejemplo, escribe sobre tomar una botella de vino de camino a Chapultepec con una mujer que no es su esposa, ni es de la aristocracia pero disfruta la vida.¹⁸¹

Aunque el modernismo fue transformándose y rompiéndose con las formas que propusieron escritores como Tablada y López Velarde, las siguientes generaciones pensaron en rupturas mucho más radicales, a través de las vanguardias; el imaginario de la modernidad se manifestó a través de la búsqueda de experimentación y referencias. El grupo de los Contemporáneos, antes de ser llamados así, se enfrascaron en la búsqueda de una nueva sensibilidad, querían ser reconocidos como escritores pero querían tener una personalidad propia, querían que sus ideas sobre el arte y la literatura se valoraran desde una perspectiva distinta a la de las generaciones anteriores y a los seguidores de la cultura patriótica del régimen posrevolucionario, según Palou “el *grupo sin grupo* que modificó, no sin tragedias personales y colectivas, la manera de concebir al escritor en México.”¹⁸² Para ellos, el exterior, la forma de vestir y las costumbres fueron una manera de presentarse ante el mundo e inventarse una forma nueva de crear.

[...] se trataba de tener un sitio de reunión, pero, también de practicar un tipo de vida intelectual lo más alejado posible de los hábitos de la bohemia modernista. Ir al café, en el fondo, era factor

¹⁸¹ Estrofa de “La duquesa Job” de Manuel Gutiérrez Nájera:

“Toco; se viste; me abre; almorzamos;
con apetito los dos tomamos
un par de huevos y un buen beefsteak,
media botella de rico vino,
y en coche, juntos, vamos camino
del pintoresco Chapultepec.”

¹⁸² Palou, *La casa del silencio*, 15.

integral de un estilo que también contemplaba otros rituales: el uso cotidiano del traje, la corbata y el reloj de cadena (y no se diga el sombrero, verdadero distingo de clase), o en otro nivel, el uso del “usted” en el trato cotidiano. [...] el café sustituía a la cantina¹⁸³.

Para Palou alejarse de la cantina para ir al café significó “un paso más hacia la autonomía del campo”.¹⁸⁴ En estos términos, la categoría de Bourdieu: campo, resulta útil para comprender cuáles eran las aspiraciones de estos jóvenes escritores que habían llegado de provincia, como Owen que venía de Sinaloa, o Novo, que vivió sus primeros años en Chihuahua y Torreón. Ellos no conocían a nadie ni tenían un lugar de renombre en la sociedad, pero tenían aspiraciones de ser escritores reconocidos y la posibilidad de una formación académica, a diferencia de Marín. El campo literario en México se conformaba de grupos que colaboraban en distintas revistas, publicaban antologías y participaban de las discusiones intelectuales que sucedían normalmente en periódicos. Sin embargo, para sobrevivir también se tenía que recurrir a otras prácticas, como acercarse a hombres poderosos: José Vasconcelos, Pedro Henríquez Ureña, Bernardo J. Gastélum, jefe de salubridad, entre otros; éstos les ofrecían trabajos y financiamientos temporales para sus proyectos. Por otro lado, figuras como Alfonso Reyes, motivaban a los jóvenes escritores para que persiguieran una carrera diplomática con la que pudieran vivir y escribir. El campo literario era frágil después de la Revolución porque los gobiernos eran inestables, así como los puestos de sus protectores, sin embargo, lograron beneficiarse de la jerarquía política y la agenda cultural posrevolucionaria.

Sin embargo, en el gusto generalizado, el modernismo seguía permeando en los textos reconocidos, los libros que se vendían y las obras de teatro que se veían tenían el gusto dulzón del modernismo mexicano que nunca dejó de tener características románticas. Ante esto se revelaron los Contemporáneos. Para entenderlos es necesario observar a las distintas figuras modernistas y cómo se fueron transformando los paradigmas estéticos. Una de las figuras más importantes que juega un rol central en el rompimiento con el modernismo es Enrique González Martínez (1871-1954), autor del célebre poema

¹⁸³ Sheridan, *Los Contemporáneos ayer*.

¹⁸⁴ Palou, *La casa del silencio*, 38.

“Tuércele el cuello al cisne” publicado en 1913 en *Los senderos ocultos*,¹⁸⁵ en el cual expresa la necesidad de nuevas formas poéticas que se dejen llevar menos por las palabras rimbombantes, pero vacías de significado y que, en cambio, logren aprehender en el poema la verdad profunda de las cosas.

Tuércele el cuello al cisne de engañoso plumaje
que da su nota blanca al azul de la fuente;
él pasea su gracia no más, pero no siente
el alma de las cosas ni la voz del paisaje.

Huye de toda forma y de todo lenguaje
que no vayan acordes con el ritmo latente
de la vida profunda... y adora intensamente
la vida, y que la vida comprenda tu homenaje.

Mira al sapiente búho cómo tiende las alas
desde el Olimpo, deja el regazo de Palas
y posa en aquel árbol el vuelo taciturno. . .

Él no tiene la gracia del cisne, mas su inquieta
pupila, que se clava en la sombra, interpreta
el misterioso libro del silencio nocturno.

González Martínez mira hacia el misticismo, el conocimiento profundo en vez de la belleza, hacia la oscuridad en vez de los colores, propone la violencia del asesinato con el fin de renovar la poesía. La publicación de este libro y *La muerte al cisne* (1915) causó furor entre los jóvenes que lo ubicaron como una figura de autoridad en la que depositaban la esperanza de pensar en nuevas formas literarias desapegadas de la estética modernista relacionada ideológicamente con el Porfiriato. “Su personalidad, como bien lo señaló Henríquez Ureña, instauró en México, entre 1913 y 1917 ‘la moda Enrique González Martínez: los preparatorianos le prefieren más’ y su presencia equivalía a la de Caso en el

¹⁸⁵ José Francisco Conde Ortega, “Enrique González Martínez: El ocio atento y un silencio dulce Cien años de *La muerte del cisne*”, *Casa del Tiempo* (Universidad Autónoma Metropolitana), No. 15, Mayo (2015), 10-13.

renglón filosófico. Con Nervo ausente y con Tablada exiliado, así como con López Velarde aún demasiado joven, no podía ser de otro modo.”¹⁸⁶

Torres Bodet era un ferviente admirador, tanto que consiguió que le hiciera un prólogo para *Fervor* (1918), un libro de 30 poemas. Existieron excepciones: Gorostiza, un poco aislado, prefería leer a los españoles Jiménez y Machado, incluso leía más a López Velarde puesto que fueron amigos cercanos. Pero quizá la oposición más radical fue la de los Estridentistas, el grupo liderado por Manuel Maples Arce que apareció con una publicación en forma de hoja volante llamada *Actual*, en el primer número que salió en diciembre de 1921 escribieron un manifiesto vanguardista en el que exhortaban a los poetas y artistas de México “que no han ido a lamer los platos en los festines culinarios de Enrique González Martínez”, entre otras cosas, “para que vengan a batirse a nuestro lado”.¹⁸⁷

Primero Novo y después Villaurrutia, sin dejar de demostrar su admiración, buscaron alejarse de él para encontrar un camino propio. El grupo sin grupo, como se le llamó a los Contemporáneos, fue definiendo su postura política y estética a través de estas afinidades y desencuentros. Sus relaciones personales bosquejaron sus relaciones literarias, por ejemplo, Novo estuvo cerca de Henríquez Ureña, quien le abrió las puertas en el mundo laboral al conseguirle trabajo en su Escuela para extranjeros y le encargó una “*Antología de cuentos mexicanos e hispanoamericanos* que editaría Cvltvra para la Secretaría de Educación en 1923.”¹⁸⁸ Pero muy pronto se separó de él por la severidad moral que éste imponía en su grupo y que Novo, flagrantemente, alteraba.

La búsqueda de una nueva sensibilidad respondía a distintas necesidades, tanto que se manifestó de diferente manera en cada grupo, en algunos se buscó el nacionalismo, en otros la experimentación vanguardista. En el caso de los Contemporáneos, que son los de mayor interés en esta investigación a causa de la cercanía con Guadalupe Marín, pensaron en la actualidad y en lo que era universalmente valioso, lo que les costó que los acusaran de antipatrióticos. Su búsqueda intentaba desafanarse de las vanguardias en pos de la

¹⁸⁶ Sheridan, *Los Contemporáneos ayer*.

¹⁸⁷ Manifiesto estridentista citado por Palou, *La casa del silencio*, 78.

¹⁸⁸ Palou, *La casa del silencio*, 78.

originalidad, sin embargo, es imposible leerlos sin este contexto, la necesidad de la ruptura, de incomodar a los otros grupos, de pensar en la crítica como una práctica imprescindible en el oficio de la escritura.

Una de las costumbres que más le causó enemigos a los Contemporáneos fue la lectura de extranjeros. La controversia de la literatura viril surgió desde distintos frentes, enemigos como Rafael Cardona o Héctor Pérez Martínez declararon que “una poesía no viril resultaba dañina para el país”.¹⁸⁹ Aunque la literatura viril se asoció con la literatura social, también se nombró así “al López Velarde de *La suave Patria*, a Vasconcelos, al doctor Atl y a Pellicer porque en sus obras respira el pueblo de México.”¹⁹⁰ En realidad, una de las características que les molestaba de este grupo era la notoria homosexualidad de algunos de ellos, lo cual era relacionado con la lectura de extranjeros, algunos también homosexuales, que ponían sobre la literatura nacional. Para ellos fue fundamental la lectura de André Gide, Oscar Wilde, Marcel Proust y James Joyce, quienes propusieron, a través de su obra, métodos y estrategias que cimbraron la forma de escribir en todo el mundo.

Aunque los Contemporáneos fueron nombrados así por su participación en la revista *Contemporáneos* del mismo nombre fue fundada por Jaime Torres Bodet, Enrique González Rojo y Bernardo Ortiz de Montellanos, el grupo llamados de los apellidos dobles (en contraste con los otros miembros del grupo conocidos por sólo un apellido) que comenzaron a juntarse poco antes de que aparecieran Owen, Cuesta, y lo que llamaron la generación bicápite: Novo y Villaurrutia. La revista era financiada por el doctor Gastélum; a sus seguidores les llamaban “el parnasillo de salubridad”, porque él era el Secretario de Salubridad. Esperaba ser Secretario de Cultura cuando Obregón ganara las elecciones, pero a Obregón lo asesinaron en 1928 y el doctor Gastélum partió a Europa en busca de una carrera diplomática, junto con Enrique González Rojo y Torres Bodet. Ortiz de Montellanos quedó como director de la revista, y hasta ese momento se acercaron los que ahora conocemos como los Contemporáneos, que más bien deseaban volver a editar la revista *Ulises*.

¹⁸⁹ Palou, *La casa del silencio*, 17.

¹⁹⁰ Palou, *La casa del silencio*, 17.

Los proyectos de nombre Ulises, la revista y el teatro, así como *Antología de la poesía mexicana moderna* firmada por Cuesta, fueron los que definieron al grupo sin grupo. Su espíritu siempre fue disruptor y crítico. El nombre de Ulises remite al personaje mítico que vagabundea por el mundo en busca de aventuras, “símbolo del desarraigo interior”¹⁹¹. La revista, fundada en 1927, demostró tener un criterio estricto y sumamente crítico, su misión era la de dar a conocer autores innovadores extranjeros y nacionales que ofrecieran una obra de actualidad.

El Teatro Ulises surgió después de que se acabara el financiamiento de la revista que Novo y Villaurrutia dirigieron junto con Antonieta Rivas Mercado, María Luisa Cabrera y Manuel Rodríguez Lozano. Propusieron un teatro experimental que ofreciera propuestas que no se encontraban en ninguno de los otros teatros, demasiado convencionales. Se propusieron traducir y montar autores extranjeros modernos que pensarán en el teatro más allá del entretenimiento. Pero lo que para ellos fue un proyecto artístico pequeño que pensaban compartir con algunas personas para sus enemigos fue un ataque frontal y los atacaron en la prensa. Otro teatro hizo la parodia del suyo, lo que paradójicamente los convirtió en un éxito.

Aunque no es posible conocer la opinión de Marín de los proyectos del grupo, como la antología o el Teatro Ulises, se sabe que ella estuvo cerca del grupo en ese periodo. Escuchaba las conversaciones que tenían sobre autores y lecturas. Lo que definitivamente influyó en su formación y es sus aspiraciones como escritora. Novo, Villaurrutia y Cuesta le mostraron el campo al que después quiso pertenecer. La publicación de sus novelas es posterior, pero el desarrollo de su *habitus* comenzó en este periodo. Ya estaba familiarizada con el arte moderno y las búsquedas de las vanguardias, así como de la revalorización de los motivos locales, estaba inmersa en la estética del siglo XX, pero para convertirse ella misma en creadora, necesitó la guía y formación de otros escritores que le mostraron cómo funcionaba el campo. Esto ella no lo aceptó simplemente, sino que lo reinventó y resignificó, lo que no agradó ni interesó a la crítica.

¹⁹¹ *Ibíd.*

5. La mujer moderna, hacia una poética de Guadalupe Marín

La poética de un escritor, en este caso escritora, recoge una multiplicidad de búsquedas, mecanismos, tópicos y tradiciones; en fin, distintos recursos que convergen hacia una mirada diacrónica de la obra. Las muestras de escritura exhiben el desarrollo del proceso creativo donde se contienen una diversidad de posturas, ideas y estéticas que ya son, de por sí, universos donde se expresa la historia de vida, las distintas ideologías, las influencias creativas y las necesidades comunicativas del autor y de su época. Un estudio historiográfico como éste precisa de una mirada abarcativa que reúna el contexto histórico y el análisis literario. En el caso de Marín se toman como *corpus* sus dos libros. La novela *La Única* que, por su carácter autobiográfico, resulta muy útil para contrastar los hechos recabados en otras fuentes con la visión particular de Marín. Sin embargo, no se puede dejar de lado *Un día patrio* porque muestra la evolución de la autora como escritora, así como la transformación de sus puntos de vista estéticos e ideológicos. Es necesario leer ambas como dos perspectivas de una poética que se formó a partir del contacto con el campo literario, artístico e intelectual posrevolucionario.

La vida y la obra no pueden sino estar íntimamente relacionadas; en todas las escrituras se refleja el contexto en el que fueron escritas porque, como explica Angenot, lo pensable y lo decible está dentro de un marco social. Esto hace de la obra de Marín un documento histórico, como cualquier otro texto literario. En esta investigación, sin embargo, se argumenta que una de las características que vuelven valiosas a las novelas de Marín, es que nos muestran un punto de vista hasta ahora opaco, el de una mujer que no pertenecía a la élite artística e intelectual y que, aun así, se infiltró en estos grupos y los describió desde una visión externa y novedosa.

Asimismo, también es pertinente preguntarnos si las novelas son igualmente valiosas como documento literario. Se ha repetido infinidad de veces que son de mala calidad, el argumento principal es que fueron autoediciones y, por lo tanto, su obra no fue avalada por nadie; incluso su propio nieto afirma que son libros malos; esto, de por sí, es una falacia, pues la autopublicación ha sido común en todas las épocas, tanto por escritores desconocidos como consagrados. Esta investigación busca desmentir estos juicios. Por

supuesto, se vuelve complicado establecer cuáles son los criterios que le dan valor a una obra literaria. Los criterios cambian con el tiempo, por eso, es una cuestión que solamente podríamos contestar desde el presente, lo que sucede con todas las obras, incluso las más valoradas y estudiadas de la literatura, como *El Quijote de la Mancha* en la lengua castellana, o *Pedro Páramo* en México, que se han apreciado por distintos motivos a lo largo del tiempo. Aunque ahora podamos comparar la obra de Marín con la de sus contemporáneos, y desde esa comparación podemos juzgar, criticar o elogiar ciertas características, es comprensible que en su tiempo fuera descalificada, porque los criterios no tomaban en cuenta la importancia de su punto de vista; en cambio, se discutía si un texto o no pertenecía a la “literatura viril”, o si era patriótica; o, desde otros cánones, si tenía arrebatos líricos o era experimental, o usaba de manera elegante el lenguaje. Desde el presente se tomarán en cuenta otros criterios que podrían replantear la lectura de estas obras y su valor literario. A continuación, se analizarán distintos aspectos de las novelas, así como los tratamientos de los principales motivos.

5.1 Tradición literaria en *La única*

Marín demuestra a lo largo de las novelas, sobre todo de *La única*, que tuvo un interés genuino por formarse y aprender de arte y cultura. Además de las pistas que ofrece a lo largo de la novela con referencias a escritores y pintores contemporáneos a ella, enuncia explícitamente, a través de su personaje protagónico, que tuvo un apremiante deseo de leer y escribir. Esto se aterriza completamente al final de la novela; sin embargo, se va mostrando poco a poco en los gestos que reflejan la búsqueda de Marcela. Por ejemplo, todas las referencias literarias que aparecen. Desde el establecimiento de un canon en el que las dos principales figuras son Shakespeare y Dostoievski, hasta referencias a poetas contemporáneos cercanos como Salvador Novo y Nicolás Guillén.

Para ridiculizarlo utiliza la comparación con los referentes literarios más encumbrados: “Nunca creyó que Andrés sería un Shakespeare o un Dostoiewski, y aunque admitía que algún día podría llegar a ser un buen periodista, no dejaba de humillarla el

atribuir, a la ‘literatura’, el motivo del desdén con que la trataba.”¹⁹² En este caso, se está quejando de Andrés por haber escrito solamente dos poemas en un año, y además, usar la escritura como un pretexto para tratarla mal. Aquí se insinúa una cierta rivalidad entre Marín y Cuesta, a quien nunca se le negó su gran genio ni el título de escritor, a pesar de que en vida no publicó ni un solo libro. En cambio, Marín publicó dos novelas y no se le concedió nunca ese título. Además, pone en perspectiva el alcance de Cuesta y de todos los escritores que se jactaban de pertenecer al gremio. De ellos se burla cuando relata la ensoñación de Andrés que recuerda la comida para escritores que ya ha sido citada. Marcela, desde afuera, intenta comprender cómo podría entrar al campo literario y termina por cambiar su búsqueda hacia el *habitus*. Pero, en ese proceso se desencanta de muchos de los creadores que tiene cercanos y, en cambio, encuentra una afinidad a otros, como el escritor ruso al que se acerca el final de la novela y que alude a Ilya Ehrenburg (1891-1967) directamente a través del nombre de su novela más conocida: *Julio Jurenito* (1922) que, de hecho, escribió a partir de su estadía en México y su convivencia con Diego Rivera.¹⁹³ Con este encuentro, Marcela comprende que tiene que dedicarse a aprender, primero que nada; porque comprende la importancia de una formación más allá de las conversaciones y las relaciones sociales.

Sin embargo, estos primeros acercamientos informales al arte y a la literatura, no dejan de ser valiosos. Marín va estableciendo su poética y va trazando su forma de escribir a través de discusiones y experiencias. Su impulso creativo se demuestra de manera tangible en los discursos, fallidos al principio, realizados al final. Su enfermedad es el detonante para decidirse a hablar porque sabe que lo que ella piensa nadie lo está diciendo en voz alta. Cuando le confiesa a Andrés que escribió el discurso del mercado y se lo muestra, él le dice que está loca, que si, efectivamente, hubiera hecho lo que planeaba, todos hubieran confirmado su locura. Descalifica su escritura y a ella no le importa. Y al final, cuando le dice a su amiga que ya dio un discurso y cumplió su objetivo, ella también la descalifica. La locura es la descalificación total, y ella está constantemente

¹⁹² Marín, *La única*, 33.

¹⁹³ “Julio Jurenito”, *Capitan Swing*, <https://capitanswing.com/libros/julio-jurenito/>

defendiéndose de esa categoría, hasta que le deja de importar completamente lo que piensen los demás. Es importante revisar con atención cada uno de estos impulsos porque van mostrando la evolución emocional e intelectual del personaje.

En esta primera ocasión, cuando está más enferma, Marcela le cuenta a Andrés que está escribiendo un discurso para decir en el mercado, le pide que no se lo cuente a nadie. Después de mandarla al hospital, él encuentra debajo de la almohada una hoja de papel que dice “DISCURSO PARA SER GRITADO EN EL MERCADO”.¹⁹⁴ Este primer impulso de escritura es muy importante porque manifiesta una forma de pensar y un sistema de valores que difiere bastante del campo al que quiere pertenecer, al mismo tiempo, nos explicamos por qué nunca hubiera podido lograrlo. Para Marcela es importante establecer su postura frente al mundo, gritar que no está loca y que no está de acuerdo con cómo funciona la sociedad. Ella se posiciona en el mercado, el lugar donde está la gente con la que quiere comunicarse, la gente que le importa y de la que se siente parte, su discurso será gritado “Entre las tripas de vaca [...] y las lenguas de toro. Junto a los gusanos de maguey [...] y los acociles. Junto a las vendedoras de nopal [...] y de ahuatele.”¹⁹⁵

El mercado es su lugar favorito, representa un lugar fundamental de su idiosincrasia. Desde ahí expresa su postura política y demuestra su identidad. A pesar de que hay ciertos comentarios en la novela que alaban lo extranjero, Marcela nunca tiene conflictos o vergüenza de su origen. Las observaciones que hace en las que compara diferentes culturas tienen mucho más que ver con su opinión personal que con su preferencia por un país u otro. Esto la aparta completamente de otros escritores mexicanos, como los Contemporáneos, que se quejaban continuamente de la ignorancia de la gente y la pobreza cultural, en cambio, admiraban a los autores extranjeros y cuando viajaban, pretendían parecer cosmopolitas y no delatar su origen en la forma de vestir o de pronunciar las palabras extranjeras. En este sentido, podemos ver que permeó mucho más en Marín la postura política y estética de Rivera que de Cuesta, se percibe la influencia de los discursos del gobierno revolucionario o del Partido Comunista a los que acudió en compañía del

¹⁹⁴ Marín, *La única*, 45.

¹⁹⁵ Marín, *La única*, 45.

pintor. Están las marcas de los recursos retóricos como la repetición y las pausas que marca con comas, así como ciertas palabras como explotación: “allí en medio de esa gente, quiero decir mi discurso, en medio de esa gente gritaré: a ellos son los que quiero libertar de la explotación y de la farsa [...]”¹⁹⁶

Ahora bien, el tema central del discurso no es el mercado, sino la hipocresía de los médicos, a quienes tacha de mentirosos y ladrones. “Médicos de todo el mundo: médicos de las ciudades [...] quiero decirles delante de esta gente, lo que pienso, quiero decirles, lo que son; quiero que sepan, que el robo, sin ese pretexto, es más noble, más valiente, menos dañino.”¹⁹⁷ Después de muchos meses de estar enferma y haber recibido toda clase de diagnósticos erróneos, Marcela está furiosa, los doctores se burlan de su enfermedad y la llaman loca, lo que va en contra de la objetividad, que ella considera, precisa esta profesión. Los médicos se dejan llevar por sus creencias y valores personales para juzgarla en lugar de poner atención a los síntomas. Y no es que Marcela esté en contra de la medicina, al contrario, ella es una partidaria de la modernidad y los adelantos científicos que vienen con ésta, sin embargo, ellos no se portan a la altura de las circunstancias y se dejan llevar por sus ambiciones: “no dicen nada y se llevan el dinero; perjudican al enfermo y a veces lo matan, y cuando el enfermo se da cuenta de su farsa, lo declaran loco. [...] ¿Verdad que no estoy loca?”¹⁹⁸

El siguiente intento de discurso de Marcela se presenta en la trama al final, a propósito de una conversación con Lola, su amiga más cercana que, sin embargo, se alejó de ella durante el viaje y cuando se reencuentran aparece una distancia que se vislumbra infranqueable y las hace pelearse y distanciarse durante algún tiempo. La protagonista, como de costumbre, se lanza en uno de sus habituales diálogos larguísimos, en el que explica cómo ha sido su proceso para darse cuenta de lo que en verdad quiere ser y hacer. Es el fin de su búsqueda, después de la revelación que tuvo con el escritor ruso todavía tuvo que volver y enfrentar su propia realidad para hacerse cargo de sí misma. A Lola le explica

¹⁹⁶ Marín, *La única*, 46.

¹⁹⁷ Marín, *La única*, 46.

¹⁹⁸ Marín, *La única*, 47.

lo que para ella ha sido la experiencia estética y cómo piensa que todos deberían poder aprenderla, incluso gente inculta como ella, que apenas sabe escribir. Pero Lola no la entiende, ella también la llama loca y le recomienda que tome un puesto de maestra rural. Marcela, por primera vez, disiente de su amiga, lo que significa que asume su propia voz y sus propias decisiones.

Lola no niega que Marcela tiene talento, pero no cree que sin educación pueda lograr las metas de las que habla su amiga, incluso, le dice que si se hubiera dedicado a alguna ciencia o arte, hasta hubiera podido ser “una Marie Curie”,¹⁹⁹ que es de las pocas referencias a mujeres talentosas que lograron tener un nombre de prestigio, pero su amiga le advierte que ella tiene que conformarse. Marcela le concede la razón: “Debí haber estudiado Gramática, Mecanografía y Literatura; así la vida me sería diferente.”²⁰⁰ Pero, inmediatamente, aparece el humor con un comentario que a Lola le parece la prueba de que no tiene remedio, pero que, desde una lectura que piensa en la poética de Marín, contiene una característica esencial de su estilo, el juego con el lenguaje, la diversión en la conversación y en el relato de las historias, así como la burla de sí misma y la afirmación de que logrará ser escritora independientemente de las limitaciones.

Créeme que el diez de mayo, siento tristeza cuando leo en Excelsior los pensamientos que algunos hijos escriben para su madre. Lamento verdaderamente, no tener facultades literarias para escribirles lo que pienso. Envidio a los que con ternura y agilidad, les dedican letanías impregnadas de poesía. El año pasado, leí, que un hijo le decía a su madre, algo re bonito: Lámpara mágica. Arroyo cristalino. Lirio inmaculado. Esencia de resignación. Espejo sin mancha. Fuente clara. Paloma enamorada. Refugio de los afligidos. Palacio de justicia. Monumento a la Revolución. Turrís ebúrnea [...] Lo de Sebúrnea no sé lo que quiere decir, pero ni me lo digas para que no le pierda ilusión a la palabra. Ahora me suena re bonito, a algo así como a pintura de Rubens.²⁰¹

¹⁹⁹ Marín, *La única*, 238.

²⁰⁰ Marín, *La única*, 239.

²⁰¹ Marín, *La única*, 239.

Primero que nada, es muy obvia la burla a la letanía que se reza a la Virgen al final del rosario, usa algunas palabras textuales, aunque entremezcladas como “Refugio de los afligidos”, y el mismo ritmo, pero con imágenes inventadas y lugares que sí existen, en vez de “Torre de David” o “Torre de marfil”, “Palacio de Justicia” y “Monumento a la Revolución”. Se burla del día de las madres, de la religión católica, de la poesía y, sobre todo, de sí misma. Cuando termina de decir esto, Lola enfurece de que sea tan bruta y le gusta la palabra “sebúrnea” que alude al sebo, o sea, a la grasa, sin saber que “ebúrnea” alude al marfil. Finalmente compara este poema medio inventado con Pedro Pablo Rubens, uno de los pintores más reconocidos en la historia del arte, lo que por un lado, desacraliza la creación artística y, por otro, propone que ella podría participar de ésta. Éste es un momento fundamental en la trama porque aquí, finalmente, declara cómo quiere que sea su escritura y cuál es su objetivo creativo.

Bueno, ya me regañaste y ahora continuaré mi charla [...] Si como te digo; hubiera sido un Dostoiewsky [...] y dale con Dostoiewsky; ¡No! Nada de Dostoiewsky; para el caso me gustaría ser un Mark Twain... Y si así fuera; dedicaría a las madres unos pensamientos como nadie se los ha escrito... Claro que no las adularía, ya sabe que eso, ni siendo simple periodista; aunque fuera lógica hacerlo. Yo les diría verdades y sólo verdades; algo que les hiciera más provecho que lo que los otros les dicen. Les diría, algo sencillito; más o menos así; nomás no te fíjes en la construcción, ya sabes que no presumo de escritora—. Marcela en tono oratorio empezó diciendo: —Madres. No se pongan en ridículo. Nada de lo que les dicen es cierto, y ustedes tienen la culpa de que las engañen. ¿El hecho de que hayan tenido hijos, merece homenajearse?²⁰²

El breve discurso a las madres tiene el mismo tono, cuestiona la hipocresía de las madres que hablan de las bondades y cualidades de sus hijos, pero ocultan los defectos y los vicios con un tono de burla. Pero lo que es realmente relevante de esta cita es su propia adhesión a una literatura realista, humorística y que retrata el lenguaje y la vida cotidiana, al expresar su deseo de ser como Mark Twain, proclamado como el padre de la literatura norteamericana por Willian Faulkner y valorado desde la crítica por la introducción de la

²⁰² Marín, *La única*, 240.

lengua vernácula de la región del Mississippi, la crítica social, los personajes ingeniosos y el humor con el que se presentan los acontecimientos.

Ernest Heminway tiene una célebre cita sobre Twain que dice: “Toda la literatura norteamericana moderna viene de un libro de Mark Twain titulado *Huckleberry Finn*.”²⁰³ Si dejamos de lado el adjetivo norteamericana y nos quedamos únicamente con moderna, es posible vislumbrar por qué podemos apreciar la escritura de Marín ahora aunque haya sido imposible cuando ella publicó. Ni Novo ni Tablada hablaron de su humor, de los diálogos, de la construcción de los personajes. Es posible apreciar sus textos desde la actualidad por la frescura con la que habla, por la perspectiva novedosa, por la ácida ironía con la que describe el mundo en el que vivía. Esta investigación no puede abarcar la influencia que Twain pudo haber tenido en Marín, pero se vislumbra como un futuro tema de investigación abierto para la crítica literaria.

Finalmente, después de esa larga conversación y mucho tiempo de separación, Marcela se reencuentra con su amiga Lola y le platica: “Fíjate, que ya me metí en política —fue lo primero que le dije—. Hubo varios mítines y veladas en el pueblo y en algunos de ellos tomé la palabra. No vayas a creer que lo hice tan mal, te lo aseguro. Llegué a emocionar a la gente y me aplaudieron bastante; no tienes idea el gusto que esto me dio.”²⁰⁴ Lola le reclama incongruencia porque antes Marcela criticaba a quienes se dedicaban a la política, sin embargo ella está orgullosa de sus acciones y decisiones. Por fin está ejerciendo el oficio literario a partir del *habitus* que he estado formando en sí misma. Marcela repite, como siempre, que no importa que la gente cambie de opinión, sino que sea fiel a sí misma, y ella por fin puede serlo.

5.2 Tradición literaria en *Un día patrio*

Si bien *La única* es un gran compendio de referencias literarias en donde se notan las lecturas de Marín y su voracidad por aprender todo lo posible y dialogar con los artistas

²⁰³ William Faulkner citado por José Antonio Gupergui, “Mark Twain”, *El Cultural*, 16 de abril 2010 <https://elcultural.com/Mark-Twain>

²⁰⁴ Marín, *La única*, 245.

contemporáneos, *Un día patrio* es una novela en la que se percibe en la forma de narrar y de tramar la historia, una formación mucho más sólida. Mientras que en *La Única* el tiempo se extiende a lo largo de todas las etapas de la protagonista para que lleguen a una revelación personal que tiene que ver con el viaje de descubrimiento de Marcela; en *Un día patrio*, el tiempo se condensa en dos días distintos y todos los hilos de la trama convergen al final desde las distintas visiones de los personajes. El ejercicio de la escritura y de la narración están mucho más estilizados, lo que nos da pistas para vislumbrar una amplitud de referencias literarias y lecturas.

La primera pista explícita es un epígrafe de Goethe, una primera insinuación de la intención de su texto y de su estilo de escritura. “Endilga frase tras frase, compón un potaje con los restos de los festines de otros, y haz brotar a fuerza de grandes soplos, una miserable llama de tu montón de cenizas. Con esto lograrás hacerte admirar por los monos y por los niños, si así deseas; pero si tu elocuencia no es hija del corazón, jamás influirás en el ánimo de los hombres.”²⁰⁵ Este fragmento se puede prestar a muchas interpretaciones, sin embargo, hay elementos claros, primero el hecho de escribir a partir de las experiencias ajenas, después la búsqueda de crear una historia con los elementos que tiene a la mano, pero desde el corazón, porque ahí está la comunicación que a Marín le interesaba, una narración que va más a lo emocional que a lo intelectual.

En *Un día patrio* es mucho más difícil identificar desde donde establece Marín su postura poética, debido a que la mayor parte de la narración se escribe desde el punto de vista de un personaje masculino que, a diferencia de Marcela, no podemos vincular directamente con la autora. Sin embargo, se observa en la novela cómo se cuentan las cosas y se enuncian distintas posturas estéticas y literarias que permiten ver hacia dónde se fue orientando la visión creativa de Marín. El primer ejemplo es directamente el primer párrafo:

Lo que ocurrió en esa inolvidable noche voy a explicarlo tan justamente como pueda, sin pretender hacer una obra de arte y tratando sólo de exponer los hechos tal como sucedieron, advirtiendo que sería injusto pensar que se trata de una disculpa anticipada. No, de ninguna manera

²⁰⁵ Marín, *Un día patrio*. 4.

huyo de mi responsabilidad y no sólo no la rehuyo, sino que preferiría que me juzgaran en el tribunal público donde estoy seguro que me absolverían.²⁰⁶

Aunque no hay que olvidar que es la voz de un personaje, habla desde la búsqueda de la objetividad, que está relacionada con la novela realista, sin embargo, esto está dicho en primera persona porque se asume que es únicamente un intento, porque la objetividad es imposible, no se puede controlar cómo narran los demás los acontecimientos; además la explicación que está a punto de dar, podría absolverla del juicio que se hará de ella. También es importante la aclaración del texto de que no es una obra de arte ni pretende serlo, porque se posiciona lejos de una postura literaria preciosista, busca, en cambio, los hechos; esto, de alguna manera, es un poco tramposo, el estilo puede regodearse en el lenguaje, pero sí presenta una estética particular que comparte con *La única* los párrafos larguísimos, las preguntas retóricas y el sentido del humor.

Marín comprendía cómo la narrativa ata pequeños cabos que van formando una trama, en donde juegan los personajes y su psicología, el tiempo, el lugar y las circunstancias que rodean los conflictos. “Para que mejor me comprendan creo necesario, antes de relatar los hechos, exponer una serie de pequeños detalles que a simple vista pueden parecer superfluos; según dicen los psiquiatras, nuestras acciones no son fruto de la casualidad, como piensan algunos, sino que obedecen a órdenes directas de toda nuestra vida subconsciente.”²⁰⁷

En esta novela, utiliza el recurso literario de la transcripción para reforzar la ficción de que se presentan los hechos tal cual sucedieron; así, presenta las cartas de los distintos personajes haciendo uso de su propia voz: “Divago demasiado, ¡perdón! Léanla y opinen.”²⁰⁸ A la vez que critica al periodismo por su falta de veracidad y objetividad, Marín propone una narrativa en la que no importan las opiniones, sino la suma de las acciones y las consecuencias que éstas tienen. En *Un día patrio* los periodistas son retratados como

²⁰⁶ Marín, *Un día patrio*, 5.

²⁰⁷ Marín, *Un día patrio*, 7.

²⁰⁸ Marín, *Un día patrio*, 8.

personas bobas y arrogantes que jamás aceptan que cometieron un error. Incluso desde la voz de un jefe de redacción describe al oficio de esta forma: “Lo esencial es dorar la píldora, hasta los gatos saben esto.”²⁰⁹

Como en *La única*, la estética de Marín se presenta también desde la posibilidad de cambiar de opinión. Los personajes conversan, reflexionan, se equivocan y cambian de rumbo. Al mismo tiempo, esta explicación sirve para ratificar su poética, los datos se presentan lo más objetivos posible, con la conciencia de que es imposible y de que despertará en los lectores la curiosidad suficiente para atar un acontecimiento tras otro.

Me he arrepentido de transcribir esta carta. Tal vez lejos de ser un dato para que me comprendan, va a distraer al lector y va a provocarle divagaciones que me perjudiquen. Hubiera sido preferible relatar los hechos simple y sencillamente como ocurrieron; sujetándome a la verdad pura, a la verdad absoluta y resignándome a todo juicio. ¿No piensan así, ustedes, los interesados en saber lo que pasó esa maléfica noche?²¹⁰

También, es notoria la forma en la que retrata a la poesía, que muestra como un mundo incomprensible e inaccesible si lo que quieres es retratar la realidad, los lugares y personas comunes y corrientes. “¿Dónde podía encontrar un átomo de poesía, si el gris azul del ambiente comenzaba a tornarse en un ocre que subía paulatinamente de tono? ¿Acaso los poetas le han hecho odas a las colillas de cigarros?, me preguntaba. Y las veía en el cielo aglomerarse formando una nube como de langostas, chochos o chapulines, como se las conoce en mi tierra donde no tienen nombre tan elegante.”²¹¹ Para Marín escribir significaba representar lo que a ella le parecía que debía ser la vida, la vida se disfrutaba con viajes, aventuras, encuentros amorosos, no siendo ama de casa, ni madre ni esposa.

En la novela *Un día patrio* ya es capaz de presentarse a sí misma como escritora, poniéndose en frente de sus contemporáneos. Con el pretexto de la conversación en la que Florencia le muestra los textos que escribieron Tablada y Novo sobre su novela,

²⁰⁹ Marín, *Un día patrio*, 21.

²¹⁰ Marín, *Un día patrio*, 28.

²¹¹ Marín, *Un día patrio*, 30.

mencionados en el estado de la cuestión, Marín escribe una opinión sobre sus escrituras y el rol que ella juega en el panorama literario. Aunque de forma un poco burlesca, reconoce el talento poético de Tablada. Sin embargo, a Novo lo juzga con mucha más dureza, no sólo desde lo moral, sino a partir de sus textos y los intereses que observa en el grupo de poetas que participan en la revista Contemporáneos.

¿Leyó usted su respuesta a los que juzgaron su obra en relación con la revista “Contemporáneos”? Ante él, todos estaban perdidos por diferencias físicas. “¡Bizcos!” “¡Enanos!” “¡Sietemesinos!” Él se considera un Adonis, al que nadie puede compararse. Jamás ataca la cuestión moral, según dice, por la cola que teme que le pisen. ¿Y si todo en él es relativo, qué importancia podemos darle a su sanción artística? Es clarísimo que, respecto a usted, no pudo evadir su apasionamiento. Vio la revista en la que se hablaba de las tres novedades de la semana: la señora Caraza, Agustín Lara y usted, y en su artículo insultante, eliminó a la cantante de ópera. Ahí está el quid de los que acabo de decirle. Una vez, le oí cantar “Tosca” vestido de mujer y maquillado, y se parecía a esa señora como una gota de agua se parece a otra. ¿Y no le parece tonto que en su artículo les advierta a los lectores que en la obra de Lara y en la de usted haya semejanza porque aparecieron sus retratos en la misma página? Como nadie se las habrá encontrado, necesitó sugerirlo. De todos modos, por la comparación, usted debería estar satisfechísima; como quiera que sea, Lara representa en México una determinada clase social. Clase a la que pertenecen quienes tienen, sentadas sobre cojines de terciopelo negro, muñecas vestidas con vaporosos trajes de organdí. En los corredores, macetas incrustadas de pedazos de plato; sobrecamas de charmeuse color vino con embutidos de grueso encaje. Colgados en las paredes, calendarios obtenidos gratuitamente en carnicerías y farmacias. [...] Un amigo dice que, cuando anda de “farra” lo subyuga la música de Lara. ¿Y si en esas condiciones les gusta a casi todos, no es porque corresponde a determinado estado fisiológico del individuo y no es acaso porque tiene carácter? La obra de Lara posee la personalidad que Pepe y Chavo desearían para la suya. Pepe imita a los periodistas norteamericanos y Chavo es reflejo de escritores franceses e ingleses. Aquí todavía hay algunos que se emboban con lo que escriben ellos, por lo que nos resta del porfirismo, por los

rastros que quedan de la época en que todo mexicano se inspiraba en lo extranjero. Pero los tiempos han cambiado; ahora lo que escriben Pepe y Chavo sólo les gusta a los que ya no... bueno, a personas mayores. Siendo usted mexicanísima por los cuatro costados, es natural que la hayan encontrado burda. La detestan tanto como a Lara, porque también usted representa en México cierta clase social; la clase de los inconformes.²¹²

Agustín Lara (1897-1970) fue un cantante y compositor muy conocido de la canción popular mexicana. La comparación resulta fundamental en el posicionamiento estético e ideológico de Marín, sobre todo porque la crítica es despectiva y ella se apropia de este desagrado para afirmarse en su postura literaria. Para Marín, la búsqueda de Lara apela a las emociones cotidianas, las narraciones comprensibles que no dejan de ser poéticas, pero no en una búsqueda preciosista y extranjerizante, como lo eran algunas de las propuestas de los primeros años del siglo XX, sino en una aproximación cercana y sentida. Es una crítica que repite la clásica discusión entre poesía culta y poesía popular. Marín se adhiere a la literatura de la vida cotidiana, del lenguaje de la conversación e, incluso, de los temas sórdidos para la época, de personajes rebeldes que no comparten los valores de la moral cristiana y, en cambio, prefieren vivir aventuras pasionales y grandes decepciones antes que poner el ejemplo.

Marín critica la noción de poesía de sus contemporáneos y evidencia una falta, la de la emoción. Los coloca, en cambio, en el siglo pasado, los califica de porfiristas y todo lo que eso conlleva, el snobismo, el preciosismo, el exotismo. Aunque podría parecer injusto que aglutina a Tablada y a Novo en la misma generación, es comprensible pensar en una tradición a la que ambos se adhieren. Frente a eso Marín resulta burda, tosca, sin la delicadeza que para ellos precisa la literatura. Pero ella está cómoda ahí, con los inconformes, en una clase social aspiracionista, de mal gusto, que tiene que conformarse con la belleza que tiene a la mano.

²¹² Marín, *Un día patrio*, 44-46.

5.3 Autorepresentación, la mujer que causa risa

Toda obra es un reflejo de su autor, pero en este caso de estudio, se vuelve mucho más evidente cómo Marín se retrata a sí misma en sus novelas. No sólo en los personajes femeninos en los que podemos verla de una manera más obvia. También se refleja en las opiniones de los otros personajes, en el desarrollo de la trama y en las distintas conversaciones. Es claro que se utilizó a sí misma para construir sus personajes y moldeó acontecimientos de su vida personal para escribir. Desde la autoficción podemos leer su obra como un reflejo de su búsqueda del *habitus* y sus encuentros y desencuentros con el campo literario. Así como un retrato de sí misma en el que plantea las posibilidades, dificultades y opiniones de las mujeres en el México posrevolucionario. Por eso, en este apartado podremos observar con detenimiento las representaciones explícitas que nos ayudan a formarnos una imagen de ella como una persona, una mujer y una escritora.

El personaje de Marcela, que es el que directamente ubicamos como la representación ficcional de Marín, se presenta desde el principio como una mujer divorciada dos veces, característica fundamental por lo disruptivo que era para la época y para comprobar la postura que enuncia distintas veces a lo largo de la novela: la posibilidad de cambiar de opinión. El primer retrato de sí misma, en donde describe su pasado reciente, deja en claro que es una persona proclive a saberse equivocada y corregir su rumbo. En esto se diferencia mucho de sus exmaridos, aferrados siempre a erróneamente tener la razón.

Vivía ella casada con un hombre famoso, al que su fama no le dejaba tiempo ni de hablarle. Llegó de su pueblo, siendo muy joven y completamente inculta. Nacida de familia humilde, tenía la ingenuidad de su clase; característica de las provincias mexicanas. Fue atrayente novedad para Gonzalo del Monte, recién llegado entonces del extranjero; ofrecíale gran contraste con las mujeres de que había estado rodeado. Dijo sentirse enamorado; acabando por proponerle matrimonio. Como buena provinciana, tuvo a honra el ofrecimiento de hombre tan famoso, y gustosa lo aceptó.²¹³

²¹³ Marín, *La única*, 8.

En su presentación podemos observar el contraste que existe entre las clases sociales de ella y Gonzalo del Monte. Para empezar, ella no es oriunda de la capital, sino de una provincia muy conservadora y de una familia pobre (o por lo menos, no tan acomodada como la de Rivera), y sin educación; aunque es difícil saber detalles de su vida en Jalisco antes de casarse, sabemos que tenía una tradición religiosa e interés por el arte, aunque ninguna formación. Ella sabe que en su ignorancia quedó deslumbrada por el pintor; aunque esto la describe como ingenua, en este interés se refleja su sensibilidad artística, no le interesa el dinero ni el atractivo físico, de sus dos esposos se enamora a causa de las profesiones que ellos ostentan. Estos matrimonios fracasan en parte por el maltrato hacia ella, pero también por la decepción que le provoca que no sean los genios artísticos que ella pensaba.

Para Marcela, todo cambia cuando tiene las posibilidades y la determinación de elegir su propio camino, sale de pueblo, de su país, incluso de sus relaciones, para conocer y experimentar. Eso no significa que se avergüence de su origen ni que no lo valore. En su padre, por ejemplo, ve muestras de amor y honestidad. Aunque, en algún momento, duda de él porque desaparece sin despedirse, después se da cuenta de que el motivo real por el cual no había vuelto fue que falleció justo después de verla y nadie le había dicho. En su padre ve al ideal de la bondad. El único que la compadece en su enfermedad y se le acerca sin asco ni prejuicios a consolarla y cuidarla. En contraposición con el sacerdote, hipócrita, que ni siquiera se atreve a tocarla, mucho menos darle la absolución. El momento en el que narra cómo quiso besar la mano del sacerdote, sirve de pretexto para contar su origen religioso, pero dejar bien claro que ella ya no es creyente y desaprueba a la Iglesia Católica. En cambio, valora la bondad desinteresada, la honestidad y la lealtad.

Marín refleja en Marcela también la forma en que la miran los demás. La califican de chismosa, como en el caso del Secretario de Educación y su amiga Lola, que coincide con la descalificación de Tablada. Marcela se defiende de esta acusación aludiendo a su interés por la psique humana, que la literatura realista hubiera descrito como la búsqueda de la representación del alma humana. Marín se apropia de este interés literario para retratar a los distintos personajes que aparecen en su obra.

[...] cuando yo opino de la gente, lo hago enteramente en frío y sin decir que esté bien o mal lo que hacen. Y en segundo lugar, lo hago por pura curiosidad científica; si es que es una ciencia la psicología... ¿A mí qué me va o qué me viene, que la gente sea antipática o déspota, imbécil o idiota, cuando no me intereso por eso ni necesito a gentes así? Opino de ellas, sólo por opinar; como cuando digo que tal color es verde o blanco, azul o rosa. Tú bien sabes que cuando no me gusta un color, nomás no lo uso y san se acabó. Así me pasa con las gentes; y perdona la vanidad de creer que sé conocer y elegir. Tú has visto que rara vez me equivoco. Y nada más trato de caerles bien, a las que me gustan en uno o en otro sentido y para este o el otro fin; las demás, ya te he dicho, no cuentan en mi vida más que como motivo de estudio...²¹⁴

La psicología es uno de los campos de estudio que transforma las miradas en el siglo XX. Tiene una influencia determinante en la narrativa, permea tanto los procedimientos literarios como el entendimiento popular del carácter de los personajes. El término inconsciente aparece con el discurso freudiano que permea a los intelectuales mexicanos y de todo el mundo. En las novelas de Marín se utiliza, por ejemplo, el flujo de consciencia, en el que los personajes hablan o piensan, ligando una idea con otra y utilizando palabras que tienen varios significados y delatan los miedos y deseos más profundos. Esto delata la influencia del arte y la literatura moderna en su escritura. Si observamos algunas de las obras más relevantes de la literatura de las primeras décadas del siglo XX, como *En busca del tiempo perdido* (1913-1927)²¹⁵ de Marcel Proust (1871-1922) y *Ulises* (1922) de James Joyce (1882-1941) dos de las obras más relevantes de principios del siglo XX, podemos ver que exploraron una narrativa en la que el lenguaje fluía a través de una voz que se dejaba llevar por el inconsciente. Aunque muy distintas, ambas reflejaron cómo el tiempo se percibe a través de la subjetividad y se expande o se condensa de acuerdo a los pensamientos, emociones y sensaciones del personaje protagónico. Marín identificaba sus influencias en la novela realista, que llevó a la culminación el desarrollo

²¹⁴ Marín, *La única*.

²¹⁵ La serie de *En busca del tiempo perdido* está conformada por distintos títulos que siguen la misma historia, consta de los siguientes títulos: *Por el camino de Swann* (1913), *A la sombra de las muchachas en flor* (1919), *El mundo de Guermantes* (1921-1922), *Sodoma y Gomorra* (1922-1923), *La prisionera* (1925), *Albertine desaparecida* (1925) y *El tiempo recobrado* (1927).

psicológico y social de los personajes, lo cual permitió que otras formas de escritura buscaran adentrarse en la subjetividad de los mismos. Así, podemos considerar a sus novelas como una muestra de un trabajo de personaje a través del diálogo y los pensamientos que va más allá de sus intenciones conscientes.

Así mismo, otra característica que responde a la tradición de la novela del siglo XIX²¹⁶ que existía en México era la de utilizar el lenguaje coloquial, que se puede observar también en la novela de la Revolución mexicana, aunque podríamos pensar también que es influencia de Mark Twain. Sin embargo, a diferencia de estos ejemplos, que también heredaron la tradición de la novela realista, los personajes de Marín se desarrollan en un ámbito urbano y ofrecen a los lectores una muestra de cómo era la sociedad posrevolucionaria, cuáles eran sus intereses y sus actividades cotidianas. Esto es muy importante al momento de pensar en la autorrepresentación porque no sólo presenta su manera de hablar, sino que también muestra los ámbitos en los que se desarrollaba, tanto en las clases populares con las que comparte ciertas expresiones, como con los intelectuales con los que Marcela se disculpa continuamente por no saber ortografía y gramática.

Por último, es imprescindible hacer hincapié en cómo es vista por los demás a partir de la risa y cómo utiliza esto para desarrollar su propio sentido del humor. Ella sabe lo que provoca en los demás, pero tiene que dejarlo de lado porque lo más importante es ser fiel a sí misma. Desde el principio, cuando plantea el conflicto que la llevará a transformar su vida durante la trama, se presenta la contraposición entre lo que siente y lo que piensan los otros. Explica que no entiende realmente porque se divorció de Andrés, cuál fue el verdadero motivo para que se pelearan, porque si tratara de explicarlo los jueces se reirían de sus sentimientos: “Amor propio herido porque la parte contraria no me dirige la palabra, y los jueces soltarían una carcajada [...]”²¹⁷

²¹⁶ En México se siguió la tradición de la novela realista y naturalista de Europa, aunque de manera ecléctica se utilizaron continuamente recursos y motivos neoclásicos y románticos. Se puede revisar el libro de Yliana Rodríguez González, *El lugar común en la novela realista mexicana hacia el final del siglo XIX. Perfil y función*.

²¹⁷ Marín, *La única*, 6.

5.4 Autorrepresentación en *Un día patrio*, la visión de los otros

Aunque *Un día patrio* es una novela muy diferente a *La única*, tienen en común la característica de que Marín tomó pasajes de su vida para crear una ficción y expresar su punto de vista sobre ciertas situaciones en las que fue juzgada por otras personas. Las novelas pueden ser llamadas autoficción porque cuentan de manera distinta acontecimientos que sí sucedieron. Entre sí, ambos libros crean vasos comunicantes a través de los cuales podemos observar obsesiones y conflictos que se repiten, por ejemplo, el hecho de que Cuesta, en un poema, la nombró como la única, lo que es el hilo conductor de la primera novela y un guiño en la segunda: “Con sus defectos que no tiene o que no veo, con sus cualidades que no sabría precisar, siento que será ella para mí, la única.”²¹⁸

En *Un día patrio* se repite la historia de una pareja de recién casados que van a vivir a una Hacienda. En ambas historias llegan emocionados y felices, y termina por ser una tragedia. En esta novela Fernando es doctor y todo se cuenta desde su punto de vista a través de cartas que le escribe a Claudio. En esos textos le cuenta que Chayo, su esposa, no es feliz, que él la adora y espera que se adapte a la vida del campo; sin embargo, cuando ella comienza a disfrutar algunas actividades como nadar en el arroyo y montar a caballo, él no se alegra, en cambio, siente celos. “Si no fuera una locura, ya hubiera matado al caballo. ¿Crees que estoy celoso de él?”²¹⁹ En este libro el personaje masculino también enloquece y enferma, ve enemigos donde no hay nada y su percepción de Chayo va desde la adoración hasta el odio. Está enamorado, pero nunca se interesa realmente por conocerla.

Cuando Claudio se da cuenta de que es muy grave, toma el primer tren para rescatarlo. A diferencia de *La única* y de los que sabemos que sucedió en la vida de Marín, aquí no hay ninguna exigencia para con ella, Fernando dice que ella estaba esperando que él muriera para que pudieran separarse. No sabemos nada de ella hasta que llega enferma al hospital y él la deja morir. En este libro todo el desprecio y el coraje se presentan en la voz del personaje, todos los matices de su incoherencia se muestran a través de la evolución de sus sentimientos. Podemos observar con claridad cómo eran las relaciones y las

²¹⁸ Marín, *Un día patrio*, 89-90.

²¹⁹ Marín, *Un día patrio*, 91.

problemáticas de género, y cómo se imposibilita el diálogo. Así, aunque la vida de Marín no haya sido exactamente como en las novelas es posible vislumbrar cómo eran sus relaciones, su forma de pensar, su sistema de valores y el margen de acción que tuvo.

5.5 Lo femenino en *La única*

Al pensar en las dos novelas de Guadalupe Marín surgen distintas cualidades por las que podría considerarse que sus textos son valiosos. Primero está el tema. En *La Única* retrata la vida de una mujer poco convencional que explora a través de sus experiencias, miedos y deseos. Esto se puede observar desde dos puntos de vista: por una parte el hecho de que el personaje protagónico en las historias de la literatura sea especial o diferente es muy común, puesto que es más probable que a los personajes singulares les ocurran cosas interesantes; de manera muy obvia, se puede inferir que Marín comprendía este principio de la narrativa, Marcela es un personaje singular que transforma su visión del mundo gracias a la enfermedad, pero el hecho de haberse divorciado dos veces ya la había convertido en una mujer poco común que no se conformaba y buscaba decidir su propio destino. Por otro lado, que la protagonista fuera una mujer y no fuera una madre sacrificada o una prostituta arrastrada por la vida, ni que su objetivo fuera contraer matrimonio ni enamorar a un hombre era muy poco común en esa época.

Marín propone, a través de su personaje Marcela, un nuevo modelo de feminidad, uno que cuestiona los valores decimonónicos. Además, muestra una gran variedad de personajes femeninos en donde podemos observar cómo se vivía en los distintos sectores de la sociedad posrevolucionaria, así como los cambios de costumbres y mentalidades que fueron permeando a los distintos sectores de la población femenina durante el siglo XX. Estos son algunos ejemplos de la diversidad de personajes femeninos presentados en la novela *La única*.

a) La comunista

Uno de los primeros personajes que aparece en la trama es una amiga comunista de la infancia, una mujer politizada y explícitamente feminista. La persona real aludida es Concha Michel que nació también en Jalisco, lo que comprueba que pudieron haberse

conocido antes de vivir ambas en la Ciudad de México. “Era una amiga de la niñez, afiliada al partido comunista, y que como había hecho dos viajes a Rusia, dejaba ‘lelas’ a las mujeres mexicanas hablándoles de la vida de allá, y de los derechos de las mujeres rusas.”²²⁰ La comunista continuamente se muestra hablando de los derechos de las mujeres. Cuando aparece por primera vez, Gustavo le está pegando a Marcela por una nimiedad y ella la defiende, le dice a Marcela que no debe permitir estas actitudes y después le propone matarlo. Este episodio termina como una broma en la que Gustavo se ríe de esta ocurrencia; sin embargo, hace reflexionar a Marcela sobre la necesidad de aguantar esa relación y termina por dejarlo.

Marcela se encuentra de regreso de su viaje con este personaje, justamente, en la casa de Gonzalo del Monte en Nueva York; las dos están transformadas. Mientras Marcela se había despedido de París fascinada, la comunista vuelve decepcionada de Rusia. “No tienen idea de lo miserable que viven esas gentes; no se lo pueden imaginar. Aquí en donde hay tantas comodidades [...]”.²²¹ Sin embargo, no abandona sus ideales. Una noche, cuando se quedan solas en la casa de Gonzalo, le propone que se roben algo: “¿Cómo vamos a tolerar que ellos vivan en la abundancia con todo hasta de sobra y nosotros en esta pelasca?”²²² Marcela se niega y aclara que no es estalinista.

Después, parten juntas en un barco de regreso a México, la comunista, así como Concha Michel, constantemente saca la guitarra, “Tenía una bella voz de contralto y sabía canciones populares antiguas y modernas de las más escogidas. Acompañándose de su pequeño hijo que viajaba con ella, cantaba también en ruso y otomí.”²²³ En un momento del viaje se encuentran con unos yucatecos izquierdistas que venían en otro barco con el que se cruzaron y se juntan para cantar y divertirse. Cuando unos norteamericanos les piden a través del capitán que suban a acompañarlos en la primera clase, la comunista se niega

²²⁰ Marín, *La única*, 12.

²²¹ Marín, *La única*, 186.

²²² Marín, *La única*, 187.

²²³ Marín, *La única*, 192.

enojada: “—No faltaba más—. Si no son titiriteros. Si quieren oírlos, que bajen ellos y que paguen.”²²⁴

La comunista representa a un sector apenas incipiente de la sociedad, que, sin embargo, estaba agarrando muchas fuerzas, el de las mujeres feministas que se atrevían a quejarse de los hombres, las instituciones y lo injusto de la sociedad; al mismo tiempo, se decidían a proponer iniciativas propias desde la política y otros ámbitos, como la educación, el periodismo, la literatura y otras artes. Aunque no fueran una gran cantidad, estas mujeres fueron sumamente influyentes en algunos ámbitos, y sus ideas radicales se filtraron en las opiniones y comportamientos de todas.

b) Emma y Lola

Emma y Lola son las dos amigas más cercanas de Marcela durante la novela. Lola en México y Emma en París. Narrativamente, estos personajes son un pretexto para discutir los temas que interesan o intrigan a Marcela, con ellas se permite confidencias sobre sus deseos, preocupaciones y alegrías. Representan también a la mujer moderna, pero desde un ámbito mucho más común que la comunista. No se dedican a la política, pero opinan sobre los temas de actualidad y los chismes de las personalidades que las rodean, discuten sobre moda, arte, sexo, maternidad y feminismo.

Con Lola mantiene una relación muy cercana. Ella es quien la cuida cuando sale del hospital y quien le consigue al único médico que pudo curarla. Una de las conversaciones más importantes que tienen es cuando Marcela le platica la reunión que tuvo con el Secretario de Educación, personaje que hace alusión a Narciso Bassols (1897-1959), quien obligado a renunciar a la Secretaría a causa de su propuesta de incluir educación sexual en la educación básica, aunque desde antes se le presionó mucho a partir de la relación que tuvo con el grupo de los Contemporáneos, que como se apuntó en este trabajo, eran conocidos por ser homosexuales. En este encuentro, el Secretario le afirma a Marcela que ni él ni sus amigos pertenece al Círculo Mágico, es decir, que no eran homosexuales y con

²²⁴ Marín, *La única*, 199.

el objetivo de comprobar su virilidad le dice: “Como usted comprende, si yo fuera un tenorio..., y me señaló un gran chaiselonge forrado de cuero rojo que allí había. Me encaminé hacia la puerta y antes de salir, agregó: Y no olvide usted, que tengo seis hijos.”²²⁵

Este es un episodio clave para la reflexión de Marcela en la que cuestiona los roles de género y las posibilidades que tiene una mujer para defenderse y sobrevivir, así como para comprender cómo funcionan las estructuras de poder y abuso. “Me daba cuenta de que eso me sucedía por vivir sola; que no me hubiera sucedido si viviera con un hombre, sobre todo si fuera con uno famoso como Gonzalo del Monte. Tuve también la seguridad, que el puesto de Secretario lo estimulaba a hacer cosas como esa [...]”²²⁶ Se da cuenta de la vulnerabilidad que tiene una mujer frente a un hombre poderoso y del estigma social que significa no tener un marido. Sin embargo, esta revelación no la hace cambiar de opinión, sino que la hace comprender la injusticia y cómo se refleja en todos los aspectos de la vida, incluso en el lenguaje: “Pensé en ese momento, que era una lástima no hubiera una palabra para nombrar a un hombre que nos pareciera poco hombre moralmente, como las mil que existen para nombrarlos cuando se les considera poco hombres en el sentido sexual [...]”²²⁷

Para Marcela este acontecimiento afirma su necesidad de hacerse valer como persona y aferrarse a su independencia. “Quiero que sepa que una mujer tiene un valor por sí sola; que una mujer no necesita de un hombre para que la defienda.”²²⁸ Después de sus dos divorcios y una larga enfermedad, al final de la primera parte de la novela, pasa la primera gran prueba, que es contestarle al Secretario con una carta en la que aclara lo que ella piensa que provocó el malentendido y al final se burla de su intento de demostrar su virilidad hablando de sus hijos. Marcela le dice que a pesar de haber conocido a cientos de hijos “nunca he podido exclamar de uno de ellos ¡qué hombre es!”²²⁹ Este es el fragmento por el que Tablada le dijo a Marín marimacha: Marcela afirma sentirse mucho más hombre

²²⁵ Marín, *La única*, 88.

²²⁶ Marín, *La única*, 88.

²²⁷ Marín, *La única*, 88-89.

²²⁸ Marín, *La única*, 89.

²²⁹ Marín, *La única*, 94.

que sus dos exmaridos. Con esta acción, la protagonista ejerce su derecho de réplica, así como su necesidad de expresar lo que piensa y de contar su propia versión de los acontecimientos.

Lola la felicita por hacerlo, pero también comenta que hubiera sido mucho mejor que hubiera sucedido la insinuación del Secretario. Estas conversaciones que Marcela tiene con sus amigas, son un pretexto para hablar del deseo femenino, un tema prácticamente inexplorado. En la narrativa mexicana del siglo XIX y de principios del siglo XX el deseo es provocado por las mujeres, ellas no lo ejercen ni lo manifiestan, a menos que sean prostitutas y, en este caso, es probable que sea un engaño. Lola plantea un engaño de otro tipo: “¿no crees que según tú, eran de aceptarse unas cuantas caricias del señor Secretario y un momento de descanso sobre su pecho? Y él pensaría que te pisoteaba, demostrándote su hombría. Tú, estoy segura, te quedarías más soñadora que la bella durmiente del bosque...”²³⁰

Con Emma tiene conversaciones similares, aunque Marcela en el extranjero es mucho más libre y se permite experimentar con el coqueteo. Desde el joven marinero que intenta meterse en su camarote, hasta el estudiante francés, Cremier, que, efectivamente, la invita a emborracharse —lo cual ella acepta entusiasmada— y se mete en el cuarto, pero no se llega a concretar ninguna relación sexual; Marcela despierta con el vestido todavía puesto y un vago recuerdo de que Cremier intentó quitárselo. Su transformación se manifiesta en el deseo explícito de concretar una relación casual que le confiesa a Emma un día que se encuentran a un mexicano al que Emma ha puesto el apodo de “Luis Kinto” porque se cree un rey.

Marcela, en tono confidencial, le dice a Emma: “[...] ya te he dicho que tarde o temprano tengo que hacer cierta experiencia y para ello he puesto mis ojos en él; aprovechando que se me insinúa cada que me encuentra y que no me parece mal tipo; además, es bastante atractivo, ¿qué te parece?”²³¹ Desafortunadamente para la protagonista,

²³⁰ Marín, *La única*, 92.

²³¹ Marín, *La única*, 171.

Emma la desencanta de inmediato, le dice que es un hombre pedante que no vale para nada. Marcela insiste y le explica que sirve precisamente por eso, ella no quiere enamorarse, sino todo lo contrario, su intención es evitar cualquier posibilidad de tener una relación formal. Pero Emma debe confesar que ella ya lo hizo y quedó bastante decepcionada porque él había presumido de tener “el refinamiento de los franceses y los ímpetus de los mexicanos [...] Todo resultó falso.”²³² Y termina diciendo que el colmo “[...] a la hora de la hora, me decía mamá.”²³³ A Marcela esto no le ofende ni le parece tan grave. Ella simplemente disfruta de sus aventuras en París.

c) Pintora lesbiana francesa

Un día en París, Marcela, Emma y su amigo guatemalteco van a la comida de un matrimonio de pintores franceses en donde se reúnen una variedad de artistas de distintos países. El guatemalteco dice que la pintora es bellísima, y Marcela, lo confirma con una palabra poco común que, incluso, está resaltada en negritas: “*epatante*”, que indica un asombro o admiración fuera de lo común. Esto es un detalle que resulta relevante al final de este episodio. La pintora siente una clara atracción por las mujeres que no disimula en Marcela, el guatemalteco bromea sobre cómo no se le escapan nunca las mujeres y la posibilidad de que su amiga responda las insinuaciones, después, incluso, manifiesta su miedo de que las mujeres dejen de hacerles caso a los hombres. Marcela, a pesar de aclarar que piensa en la homosexualidad como un motivo de asco, insinúa con la negación una lejana posibilidad de que ocurra: “No cabe duda que una mujer así de viciosa y bella, es peligrosa.”²³⁴

Además, su relación no termina con la cena, sino que al día siguiente se presenta en su casa a posar para ella, como habían acordado el día anterior. Durante la sesión, su relación es de mucho coqueteo por parte de ambas, la pintora la recibe con una bata que se abre cuando camina y deja ver sus piernas, lo que no pasa desapercibido para Marcela. Después, ella le pregunta por qué no hay un rojo para la boca y la pintora le contesta con

²³² Marín, *La única*, 172.

²³³ Marín, *La única*, 173.

²³⁴ Marín, *La única*, 161.

una larga explicación de que el tono de su boca es muy particular y tiene que hacer una mezcla de tonos para conseguirlo. Marcela le asegura que disfruta mucho de la conversación sobre pintura y la explicación de los colores.

Cuando termina la sesión llega un peruano que opina que el retrato parece el de un hombre, aunque el retrato es muy preciso. Después, el peruano y Marcela platican sobre la apariencia varonil que a veces se percibe en ella, y él se queja de la sociedad que juzga a las mujeres cuando no se arreglan. Sin embargo, Marcela dice: “En ella es otra cosa; ¿no lo crees? No cabe duda que es encantadora, inteligente y bella.”²³⁵ Aunque no podríamos decir, de ninguna manera, que Marcela apruebe su comportamiento, es interesante pensar en cómo iba permeando en la sociedad el tema de la homosexualidad que había sido un tabú por mucho tiempo, pero cada vez se hablaba con más soltura en ciertos círculos. Marín, incluso, aunque molesta con Cuesta y en desacuerdo con el tema de la homosexualidad, llevó una relación con Novo, Villaurrutia, e incluso una amistad muy cercana con Juan Soriano.

d) Mujeres de servicio y monjas francesas

En el hospital psiquiátrico, Marcela tiene que convivir con dos tipos de mujeres: las monjas francesas que administran el hospital y las mujeres que hacen la limpieza. En las distintas situaciones que se le presentan a la protagonista, tiene una marcada preferencia por convivir con el personal de servicio porque le parecen personas más honestas, simpáticas y amables. En esta ocasión el contraste se siente muy violento por la posición vulnerable en la que se encuentra. Marcela llega sumamente enferma y desesperanzada, Andrés ya no la soportaba más y se quejaba de que no podía escribir por estarla cuidando.

La monja que recibe a Marcela y que va a verla todos los días es muy joven y bonita. A Marcela le parece que es una buena estrategia publicitaria para el hospital, porque esa imagen virginal es lo que anima a los enfermos. “Los dueños del hospital, han de saber de sobra, que es el mejor gancho que tienen para atraer la clientela. A pesar de todos las

²³⁵ Marín, *La única*, 164.

apariencias ella la encontraba falsa e hipócrita.”²³⁶ La monja lee pasajes de las vidas de los santos todos los días, en especial, uno sobre una mujer piadosa que rezó lo suficiente, como para que su hijo descarriado volviera al buen camino y se convirtiera en santo, después de mucho sufrirlo en silencio, lo que finalmente la santifica a ella también. Así, establece un ideal de maternidad que no impresiona a Marcela.

Por otro lado, la mujer que va a limpiar el cuarto todos los días, es muy conversadora y amable. Marcela disfruta mucho su compañía. Un día, le cuenta que las monjas se enteraron de que ella era madre soltera, y por eso dejaron de tratarla bien y le restringieron el trabajo. La mujer le comparte a Marcela su opinión de que es ilógico que Dios piense en eso como un pecado, después de tantos esfuerzos y cuidados, le dice, además, que no entiende que si las monjas presumen de bondad entonces puedan ser tan poco comprensivas. Apunta, también, que con los pacientes ricos no tienen ese tipo de cuidados.

—Figúrese —le decía— el día que le conté a la hermana Juanita que tenía un hijo, me dijo que estaba en pecado mortal; que cómo tengo un hijo sin ser casada. Desde el día ya no me habla, y hace todo lo posible para que me carguen el trabajo. ¿No le parece injusto? ¿No cree, que si por tener un hijo estamos en pecado mortal, ellas que son tan santas, deberían perdonarnos? [...] Pero no, hacen todo lo contrario; nos tratan con la punta del pie, nos humillan y se escandalizan; en cambio, con los enfermos que les dejan dinero, sin saber si tienen hijos siendo casados o no, y si el dinero que tienen es robado o adquirido con su trabajo, a ellos, sí, les hablan dulcemente, los acarician y hasta les besan las manos...²³⁷

Así, Marín nos presenta dos visiones de la maternidad. La primera de una persona que no es madre ni piensa serlo, y que no vive las dificultades cotidianas que implican la manutención y cuidado de un hijo. Aun así, desde esta postura, las mujeres que sí son madres son juzgadas y vigiladas desde todos los ámbitos. En cambio, está la visión real,

²³⁶ Marín, *La única*, 49.

²³⁷ Marín, *La única*, 51.

que se enfrenta a problemas cotidianos y a la búsqueda de la supervivencia. Marcela congenia con la segunda y desaprueba completamente la hipocresía de la primera.

e) Mamá de Andrés

La suegra de Marcela, madre de Andrés, es una señora de la élite de Veracruz con ínfulas de riqueza. Es descrita como una persona muy supersticiosa y conservadora. Con su nuera es implacable. Desde el principio se opone a su matrimonio porque ella había estado casada antes, la detesta pero la soporta, al principio porque su hijo se aferra a estar con ella tanto que se enferma de la desesperación de los celos; después, porque es la madre de su nieto. Sin embargo, desaprueba todas las actitudes de Marcela y en la enfermedad, le recuerda que su única razón para estar viva debe ser cuidar de su bebé. “le dijo que estaba bien que quisiera vivir, pero que eso sólo debería desearlo para poder criar a su hijo; que el querer vivir por ella misma, era un pecado que Dios no iba a perdonarle.”²³⁸ La madre de Andrés es la antítesis de Marcela, es conservadora, supersticiosa, le importan mucho las apariencias y cree que el valor de una mujer está en ser madre.

5.6 Lo femenino en *Un día patrio*

En *Un día patrio* también describe las dificultades y peligros que puede tener las mujeres que toman sus propias decisiones y ejercen sus deseos; así como las consecuencias de que expresen su opinión o que contradigan a un hombre; sin embargo, la perspectiva desde el libro es totalmente distinta, y no sólo porque el protagonista es del sexo masculino, sino que utiliza ahora las circunstancias extraordinarias para alterar la vida de un hombre que no tiene nada de especial y lleva la vida sin sobresaltos; es decir, voltea el mecanismo narrativo. Mientras que en *La única*, Marcela toma sus propias decisiones y hace que la trama avance; en *Un día patrio*, Claudio es víctima de las circunstancias, reacciona a lo que hacen los otros personajes y sufre las consecuencias de sus decisiones. En este panorama narrativo, las mujeres hacen apariciones puntuales en donde los personajes masculinos las menosprecian y critican; y sin embargo, ellas permanecen firmes con sus propias opiniones y decisiones.

²³⁸ Marín, *La única*, 40.

a) María

El primer personaje femenino que aparece se llama María, se presenta a través de una carta en donde narra las dificultades que tuvo cuando intentó que un periódico rectificara una noticia falsa sobre ella. La circunstancia en particular había sido que, en compañía de un amigo, Fernando, también amigo de Claudio, saliendo de un establecimiento nocturno, los detuvo la policía e intentaron arrestarlos por estado de ebriedad, como ella reclamó que eso no era un delito, la detuvieron por desacato y la metieron a una celda. Su amigo la sacó con resistencia, porque decía que era mucho dinero y su reputación podía verse afectada. El periódico publicó que iban en total estado de embriaguez, con una pistola con la que su amigo había amenazado a los policías. Para María esto era indignante y se había dirigido al mismo periódico y a otros, pero se había dado cuenta de que, para los periodistas, la verdad no era importante, se peleó y discutió con todos.

Este episodio nos muestra a una mujer que sale de noche sola con un amigo a tomar una copa sin que haya ningún problema ni juicio moral; el conflicto no está ahí, sino en el perjurio de los periodistas. Al mismo tiempo, observamos a una mujer decidida, dispuesta a reclamar en los periódicos y sin ninguna vergüenza por haber estado en la cárcel, incluso dice que si no hubiera estado tan nerviosa, hubiera disfrutado de conocer y enseñar cosas útiles a las otras reclusas. No es una experiencia que la define, simplemente, es el motivo de una carta en donde por primera vez se presenta Fernando, el amigo de Claudio.

b) Florencia

Si bien hay un reflejo de Marín y sus ideas en todos los personajes; Florencia es la personaje que podemos relacionar directamente con la autora. Ella se aparece en casa de Claudio, el pintor, para quejarse de dos críticas que le hicieron a su libro recién publicado, una por Pepe, que alude a Tablada, y otra de Chavo, que alude a Novo. Las críticas son crueles e injustas y, sobre todo, se centran en su persona más que en su obra. Ella no duda de su postura estética, más bien critica la de ellos, a quienes considera escritores caducados.

Este personaje es mucho más seguro que Marcela, tiene certezas y opiniones que está dispuesta a discutir y defender. Aun así, sigue siendo exagerada y apasionada, tanto

que después de una larga disertación de Claudio, en la que no le da la razón, ella decide irse y pone al centro su condición de mujer madura: “¿Es verdad lo que ha dicho o es simplemente una broma?... ¡Prefiero irme! ¡Me siento molesta!... ¡Ridícula! ¡Ingenua que es lo que más temo! La ingenuidad en una criatura es admirable, pero en una mujer de mi edad es la más completa estupidez.”²³⁹ Marín parece reflejar aquí su propia transformación, es consciente de la ingenuidad de su juventud, como se refleja en la novela, y de este personaje espera decisiones más sabias y relaciones más combativas.

Florencia se va, pero rápidamente reaparece a través de una carta en la que se disculpa por su exabrupto y le dice a Claudio que ya no está enojada con él porque no es rencorosa y por un motivo que procede a explicar en el texto: “Esa admiración es el nudo ciego de la cuerda que me ata a usted. No voy a decirle que la vida me parecería imposible si no volviera a verlo; no, mentiría. Pero sin usted, la vida me parece monótona, fría, desolada, que es peor.”²⁴⁰ Lo interesante no es el sentimiento, sino la confesión en sí misma, desde la feminidad decimonónica hubiera resultado imposible que una mujer osara a externar sus sentimientos sin que eso le acarrearra consecuencias graves, porque para ese ideal, las mujeres esperaban, recibían confesiones, aceptaban, o idealmente, rechazaban propuestas amorosas, no las ponían sobre la mesa con la pura intención de desahogarse. Pero Florencia se pregunta: “¿Por ser mujer debo callar eternamente?”²⁴¹ Y la respuesta es no, nunca se calla, dice lo que quiere decir en el momento en que siente que debe hacerlo.

Florencia no vuelve a aparecer en la novela después de que Claudio desprecia su carta sino hasta el final, cuando Claudio está devastado por no encontrar a la mujer de la que se enamoró antes de que lo metieran a la cárcel. Esto podría aparentar una derrota para Florencia, sin embargo, el encuentro, paradójicamente para el personaje masculino, termina en un final feliz para ella, quien está radiante, mientras él se ve demacrado. “Aunque le parezca mentira, me casé y no con un artista ni intelectual. Con alguien muy sencillo. Un

²³⁹ Marín, *Un día patrio*, 50-51.

²⁴⁰ Marín, *Un día patrio*, 56-57.

²⁴¹ Marín, *Un día patrio*, 56.

chico joven, nada pervertido, futbolista. Soy feliz como jamás imaginé pudiera serlo. A todas mis amigas les deseo suerte como la mía.”²⁴²

A pesar del giro hacia el matrimonio que podría estar relacionado con el giro conservador como ya se comentó en esta tesis, este hecho también representa una consecuencia de la violencia de la irracionalidad que tuvieron los actos de Claudio con la mujer desconocida. Florencia, sin saberlo, se salvó de un hombre egoísta que nunca iba a considerarla como igual ni la iba a tratar con respeto, en cambio, la despreciaba y se burlaba de ella. Cuando se queda solo, él, ensimismado, rumia lo que piensa que es hipocresía y niega que sean celos, molesto porque apenas unos meses antes estaba enamorada de él y ahora lo ha olvidado completamente.

c) Chayo

Chayo, que es el diminutivo del nombre Rosario, es la manera en la que nombran a la esposa de Fernando, una mujer que casi no conocemos en sus actos ni en su habla, pero que observamos a partir de la mirada de los amigos, desde donde podemos darnos cuenta cómo perciben estos personajes a las mujeres. Mientras que Claudio es mujeriego, Fernando desea enamorarse profundamente; sin embargo, ninguno de los dos tiene ningún interés por profundizar en una relación con una mujer que no sea amorosa o sexual, no les interesa demasiado la conversación que se pueda tener con ellas ni las afinidades intelectuales o emocionales. Claudio desdeña las cartas de María y Florencia, e incluso le comenta a su amigo: “Veo más fácil hacer vida común con un amigo que con una mujer.”²⁴³ Florencia, intrigada, también le escribe a Claudio que le sorprende el alivio con el que se desafana de las mujeres para ir a convivir con sus amigos.

Constantemente, Claudio intenta convencer a Fernando de que no debe casarse, y estas conversaciones son un pretexto para exponer sus opiniones sobre las mujeres. “De ninguna manera me convencía el matrimonio. Te advierto que si tuviera la desgracia de caer algún día en él, preferiría casarme con una ingenua de esas que son verdaderas

²⁴² Marín, *Un día patrio*, 192.

²⁴³ Marín, *Un día patrio*, 77.

víctimas, que con una lista.”²⁴⁴ Aunque en su propio comportamiento se nota la búsqueda de la modernidad y el olvido de los valores decimonónicos, en las mujeres presentan una ambivalencia, no les otorgan las mismas libertades ni el mismo margen de movimiento, pero sí se aprovechan de algunas ideologías, como el comunismo, para decir que el matrimonio es una transacción y, entonces, resulta más barato tener muchas mujeres por ratos pequeños.

Fernando se enamora de Chayo, una mujer que le había presentado un amigo y que, cuando él se la reencontró en el teatro, ella fingió no conocerlo, lo cual lo ofendió bastante, “[...] sin respeto de ninguna clase, tomándole una mano, le exigí que me diera explicaciones. ¿Sabes cuál fue su respuesta? Algo muy femenino; algo que sólo una mujer puede discurrir: ¡Usted nada me ha hecho pero me molesta su presencia!”²⁴⁵ Esto ya era un mal augurio, porque ella nunca iba a estar convencida de quererlo y él iba a reaccionar con violencia cuando no sucediera lo que él quería, pero estaba completamente obsesionado con ella y, en cuanto pudo convencerla, le propuso matrimonio.

Claudio le advirtió cuando acababa de conocerla “Se ve que es una chica enferma; histérica o loca como dices.”²⁴⁶ Pero a Fernando no le importó nada y se fueron a vivir a una Hacienda en donde a Fernando le dieron trabajo como doctor, lo cual aseguraba el porvenir de ambos. Al principio, Chayo no parecía feliz en el campo, extrañaba a su madre y las comodidades ciudadinas. Sin embargo, cuando pasaron algunos meses, comenzó a disfrutar bañarse en el río y montar a caballo. Fernando tenía la esperanza de que se volviera hogareña y comenzara a ser más femenina: “No dudo que pronto vaya a interesarse hasta por cocinar, lo que tanto ha detestado. Cuando regreso del consultorio, se me figura que va a sorprenderme con un lechón asado o con un pavo relleno; no pierdo la esperanza de que llegue ese día.”²⁴⁷ Pero ella, como otros de los personajes femeninos de Marín que son transgresores, no cede ante las exigencias de la feminidad, y a Claudio le parece absurdo que él tenga esperanza de que cambie. Marín retrata muy bien lo paradójico del

²⁴⁴ Marín, *Un día patrio*, 78.

²⁴⁵ Marín, *Un día patrio*, 82.

²⁴⁶ Marín, *Un día patrio*, 83.

²⁴⁷ Marín, *Un día patrio*, 88.

deseo que manifiesta Fernando, porque no tiene ninguna coherencia, se enamora de una mujer, pero pretende que cambie.

Fernando comienza a desconfiar y a celarla tanto, que incluso siente celos del caballo. Los sentimientos que provoca en él lo hacen estar todo el tiempo en un estado de alerta casi desquiciante. A veces la describe como la mujer más cariñosa, después hace comentarios que demuestran los sentimientos contradictorios que tiene: “No, de ella no dudo a pesar de lo fría que es; al contrario, su indiferencia, me garantiza su fidelidad. Pienso, algunas veces, que puedo estar equivocado, pero rechazo la idea por considerarla absurda.”²⁴⁸ En las cartas que Fernando le escribe a Claudio comienza a notarse su falta de cordura, cada vez se siente peor y cada vez dice cosas menos coherentes. Su amigo se preocupa pero no va por él hasta que le confiesa que está completamente enfermo, en cama, con deseos de morir y que Chayo está ya desesperada.

Claudio lo encuentra moribundo dentro de su cuarto, se lo lleva a la ciudad y lo cuida hasta que se mejora. Decide esconderle los problemas económicos que tiene debido a que en la Hacienda no quisieron pagarle y prefiere trabajar como dibujante en un periódico para pagar que pueda recuperarse. Tiene que mentirle para que no se sienta mal de que Claudio, como pintor bohemio y hedonista, tenga que hacer algo que nunca ha querido, trabajar, así que le miente e inventa una novia. Esto es motivo para que Fernando, sorprendido de que su amigo haya caído en el enamoramiento, se queje de su matrimonio y de las mujeres, ahora llama a Chayo “un ser tan abyecto, tan cruel.”²⁴⁹ y dice que ella esperaba que él muriera porque era la única forma en la que podrían separarse.

¿Sabes con qué iba yo a corresponder su “AMOR”? ¿Sabes qué es lo que esperaba de mí? Poca cosa! ¡”LIBERTAD”! Una libertad como puede concebirla un ser como ella. No es lo mismo una señorita libertina que una viuda que sepulta a un marido imbécil. [...] Todavía escucho sus últimas palabras: “Fingí quererte para que más pronto te murieras. Era la única manera de separarnos”. Te

²⁴⁸ Marín, *Un día patrio*, 92.

²⁴⁹ Marín, *Un día patrio*, 109.

aseguro que me volví loco. Por poco la mato. [...] Sólo por venganza quiero seguir viviendo.²⁵⁰

Después de su recuperación, Fernando guarda toda la amargura que le dejó la experiencia del matrimonio, tanto que, cuando Chayo llega enferma al hospital donde él trabaja, él se escapa para no atenderla y dejarla morir. Llega a casa de Claudio en un estado de delirio. Sabe que es un asesinato porque no había forma de que nadie más la atendiera y él deliberadamente huyó y se escondió. Sorpresivamente, Claudio no lo toma en serio, no le parece grave lo que hizo y decide irse a la calle a los festejos del 15 de septiembre. Fernando se debate entre la culpa y el odio, dice que va a entregarse y luego que no se arrepiente. Cuando Claudio regresa lo encuentra muerto con un disparo que se dio él mismo en la cara.

d) Ella

Mientras Fernando vive desquiciado sus últimas horas, Claudio se va a las calles atiborradas de la Ciudad de México donde se festeja la noche del grito. Está eufórico, como si estuviera buscando algo, pero sin saber qué. Observa a todas las mujeres que están cerca y se encuentra con una que va con un grupo de jóvenes, vestidos de negro, dos muchachas y dos muchachos que parecían un poco más jóvenes que ella, quien es la que le parece más interesante. “De rostro pálido, nariz recta, ojos negros en forma de almendra y fino el talle, recordaba las esculturas egipcias. Su belleza era perfecta y tenía un aire apasionado que debía de pasar inadvertido para las gentes vulgares.”²⁵¹ La idealización de Claudio comienza desde este primer avistamiento en el que, sin conocerla, decide cómo es su personalidad y cuáles son sus intenciones a partir de los gestos que ve a la distancia; también la coloca aparte del resto de la gente, que es una forma de apartarse a sí mismo, ellos juntos, a pesar de estar entre la masa, no son iguales al resto.

Es muy poco lo que podemos saber de ella porque la vemos a través de la mirada de Claudio, sin embargo, en ciertos gestos podemos observar un carácter definido y algunas características distintivas que Marín usa para sus personajes femeninos. “[...] entre las

²⁵⁰ Marín, *Un día patrio*, 115.

²⁵¹ Marín, *Un día patrio*, 150.

cabezas de sus jóvenes acompañantes, me encontré con su interrogadora mirada. A pesar de su pulcritud y educación, deseosa de sosegar al macho indiscreto que hacía público su deseo, también ella se descubría.”²⁵² Ella es una mujer que se atreve a mostrar su deseo y después, incluso, a concretarlo. Se acerca a Claudio y le dice rápidamente una dirección y una hora. Sin conocerlo, sin hablar, concreta una cita fugaz. A él esto le emociona al principio, se siente victorioso, pero después comienza a dudar si no es una trampa para asaltarlo, o una forma de atraer hombres a un prostíbulo. De todas formas, esperanzado, se apresura a encontrarla.

Es importante detenerse en la manera de Claudio de manifestar su emoción, porque tiene que ver con la concepción tradicional de los encuentros amorosos en los que el hombre es un conquistador y la mujer el territorio conquistado. “Dominada mi emoción por la seguridad de mi probable éxito, repetí mentalmente su frase, deletreando una a una las palabras que sonaban en mis oídos como un clarín que anunciara armisticio a un inválido que aún estuviera frente a la batalla...”²⁵³ La violencia que viene a continuación está anunciada por este espíritu eufórico. El triunfo de la conquista amorosa no se consigue con la persuasión, sino a través de las armas, de una acción bélica. El simple hecho de llamar éxito al encuentro tiene que ver con un espíritu de competencia que va hacia afuera, se trata de una aventura que admiran los demás, no de un sentimiento interiorizado que conecta con la otra persona.

Ella lo recibe en su casa con emoción y amabilidad, inmediatamente lo invita a entrar a la recámara en un gesto que contradice su apariencia de mujer de sociedad. Claudio es prolijo con la descripción de la sensación que provoca el espacio, habla del olor, de las plantas, de los muebles; está completamente embelesado y, al mismo tiempo, un poco suspicaz. Por eso le pregunta de inmediato si sabe por qué está ahí “temeroso de encontrarme frente a una aventurera caprichosa y extravagante”, ella responde enigmática y seductora: “No creo necesario aclararlo... ¡Me lo supongo!”²⁵⁴ Este primer diálogo nos

²⁵² Marín, *Un día patrio*, 151.

²⁵³ Marín, *un día patrio*, 152.

²⁵⁴ Marín, *un día patrio*, 157.

muestra la forma de pensar de Claudio, no puede confiar en las mujeres, mucho menos si lo invitan a su casa y todo parece tan fácil. El discurso de bienvenida explícito lo hace sentir desconfianza, al contrario de lo que parecería lógico, se comporta como si ella fuera a escaparse en cualquier momento. “Desafiando mi imaginario porvenir, resueltamente la tomé entre mis brazos y con todas mis fuerzas, la oprimí contra mi pecho.”²⁵⁵ Paradójicamente, esta frase podría ser el comienzo de una historia romántica, sin embargo, la mujer no responde como él esperaba.

—¡Me ahoga! ¡No sea cruel! —gritaba pretendiendo desasirse de mis brazos —No olvide... ante todo... ¡sea caballero!... ¡Suélteme!... ¡No debo gritar!... ¡Espere!... ¡Todo se lo explicaré!... Todo absolutamente— murmuró desfallecida.

Un torbellino de malas pasiones me impedía comprenderla e impulsábame a precipitar lo que, con exceso de candor, pretendía que fuera el fin.

El cuarto quedó a oscuras y en medio del silencio, insolente, cínico como jamás me había sentido, me entregué a destruir dentro de mí, a quien pretendía humillarme, a quien pretendía aprisionarme. Quería destruir la trampa que por tres horas había amenazado mi libertad, sin comprender que mis pies iban a quedar prendidos a los garfios para siempre.²⁵⁶

Resulta muy interesante que Marín haya decidido narrar una violación desde el punto de vista de un hombre, el agresor, en vez del punto de vista de la víctima. Parece que trata de desentrañar los motivos que parecen incomprensibles para que una persona obligue a otra a hacer algo que no quiere a través de la fuerza y la humillación, especialmente cuando la mujer estaba dispuesta a tener un encuentro sexual con consentimiento. En los diálogos explícitos de ella, Marín está acusando los oídos sordos. Detrás del acto violento está el temor de sentirse aprisionado, de no ser dueño de sí mismo, para él ella tiene la culpa de su enamoramiento y tiene que pagar por eso. La mujer para Claudio era el objeto de deseo y, al mismo tiempo, una trampa que hacía peligrar su identidad y su posición de

²⁵⁵ Marín, *un día patrio*, 157.

²⁵⁶ Marín, *un día patrio*, 158.

poder. Antes de que ella pueda sobajarlo, él cree que tiene que hacerlo con ella, porque si la destruye a ella, destruye lo que lo hace vulnerable.

Sin embargo, ella, a pesar de sentirse paralizada inmediatamente después, lo detiene cuando él intenta revictimizarla. Él se ríe y le pregunta su nombre como si no hubiera pasado nada, ella decide correrlo, no darle su nombre y decir que realmente lo hizo por dinero. Esto es una forma de salir del lugar de la humillación y no dejarlo sentirse triunfante por haber “conquistado” un territorio inexplorado. Es necesario para ella decirle que es uno más, que no hizo nada extraordinario.

- ¿Pretende hacer teatro? Parece que hoy la atmósfera estimula esa facultad. [...]
- Sí, yo estoy representando una comedia.
- ¿Con todos usa la misma táctica?
- ¡Con todos!²⁵⁷

Finalmente, él se va con la idea de que ha hecho una conquista, de que regresará triunfante esa misma noche porque ya están enamorados y ella va a estar esperándolo. No le importa nada de lo que ella diga, él ya tiene construida su fantasía en la que ella está absolutamente pérdida por él. Sin embargo, cuando regresa a su casa se da cuenta de que Fernando está muerto, llama a la policía y lo meten a la cárcel porque él no puede justificar dónde estuvo tantas horas. Cuando sale va a buscarla desesperado, pero la casa está vacía y nadie sabe nada de las personas que vivían ahí. Indagando se entera de que después del 16 de septiembre la muchacha se fue al extranjero y nunca podrá encontrarla. El hecho de que lo metan a la cárcel parece una suerte de ficción restaurativa, nunca lo hubieran metido preso por violar a la muchacha, en cambio, sí por un crimen que no cometió.

5.7 Modernidad en *La única*

Las novelas de Marín son el ejemplo ideal para comprobar que el imaginario de la modernidad había permeado completamente el imaginario del México posrevolucionario. No sólo era el cambio de siglo; durante esas décadas se vivió la entrada de la industria, de

²⁵⁷ Marín, *un día patrio*, 161.

la moda, el cine, la esperanza de un nuevo régimen político y la movilidad de las clases sociales; todos los factores que impulsaron al ambiguo concepto de modernidad como un ideal al que se aspiraba de forma individual, política y social.

El imaginario de la modernidad se manifiesta en muchos de los tópicos que se tratan en las novelas; las relaciones, el matrimonio, la maternidad, la medicina, la superstición, las creencias religiosas, son algunos de los motivos para establecer un sistema de valores en el que es mejor lo nuevo que lo antiguo y lo conveniente es tener la mente abierta para dejar entrar nuevas ideas y formas de pensamiento. La principal dicotomía se refleja en los padres de Andrés, por una parte, su madre es supersticiosa y conservadora, por otro lado, el padre admira los inventos modernos y continuamente derrocha su dinero con la esperanza de invertir en un nuevo invento, sin embargo, su postura se refleja sólo en lo exterior, su pensamiento en la intimidad sigue siendo retrógrada:

El padre era diferente, orgulloso y poco comunicativo; con gran entusiasmo por los inventos modernos para los que se había gastado casi toda su fortuna en experimentarlo. Escogía los más difíciles y grandiosos, y aunque siempre fracasaba, no perdía la esperanza de triunfar en alguno. Detestaba las inversiones en pequeño; sólo en cuestiones domésticas las admitía. Una plancha eléctrica, por ejemplo, era un gasto inútil; lo mismo un filtro; aun sabiendo la existencia de mis animalitos que salían a diario por las llaves de agua. ¿Las toallas?... no eran necesarias, ni las servilletas; por eso, en su casa, se carecía de lo indispensable; pero en honor a la verdad, hay que decir, que vivía con la seguridad de obtener un triunfo en grande, y que sus experimentos, que no le habían dado resultado, algún día se lo darían.²⁵⁸

La modernidad se presenta como las posibilidades de un futuro inmediato pero incierto en donde cualquier cosa puede suceder y cualquier descubrimiento puede cambiar la visión del mundo, los personajes tienen información antes inimaginable, como la existencia de bacterias en el agua, o el comportamiento de los órganos internos del cuerpo. Desde la enfermedad, Marcela habla continuamente de la medicina y sus avances y cómo, a

²⁵⁸ Marín, *La única*, 29.

pesar de todo, los médicos siguen teniendo prejuicios que no los dejan ejercer su profesión como deberían. Pero la ciencia no es equivalente a quien la ejerce, el único médico que logra curar la enfermedad de Marcela, descubre que el problema eran sus hormonas y que eso desequilibraba el funcionamiento de todo el cuerpo y mandaba señales confusas que los poco perceptivos y poco experimentados no lograron comprender. “Usted sólo tiene un mal funcionamiento de los órganos de secreción interna, de los que se llaman hormonas o incretas [sic] las sustancias que producen [...] lo que usted ha sentido, tiene su razón de ser. Fue un error imperdonable en el que cayeron todos los médicos que la vieron [...]”²⁵⁹

Algo interesante de este tema es que el descubrimiento del origen de la enfermedad, también interesa a Andrés, el personaje inspirado en Cuesta, “Andrés compró varios libros sobre secreción interna y por las noches se los leía a ella y a Lola.”²⁶⁰ Además de la relación con la obsesión posterior de Cuesta con el sistema endócrino y la hipótesis de que él también tenía un desajuste hormonal, esta breve anotación sobre la relación entre Andrés y Marcela también refleja el interés por el conocimiento y el diálogo constante sobre los descubrimientos más recientes de la ciencia, más confiable para ella que las creencias religiosas o los remedios caseros.

5.8 Modernidad en *Un día patrio*

El tópico de la modernidad se repite en *Un día patrio*, sin embargo, ya no desde lo sorprendente sino desde la asimilación de los descubrimientos y nuevas técnicas. Se habla del psicoanálisis y la medicina como instrumentos cotidianos que explican el mundo. Por ejemplo, la explicación de las manifestaciones fisiológicas relacionadas con el sistema endócrino que explican cómo funciona el enamoramiento. Marín relaciona al amor, el sentimiento que ha sido considerado a lo largo de la historia de la humanidad como el más puro y el más vinculado con el alma, directamente con el cuerpo, sin por ello restarle ningún mérito en lo sublime: “Ahora pienso en usted como en un platillo exquisito y cuidadosamente condimentado. Alimento completo, con vitaminas, calorías, féculas y todo

²⁵⁹ Marín, *La única*, 61.

²⁶⁰ Marín, *La única*, 64.

lo necesario para una completa salud... Claro, usted es, para mí, el platillo que nutre mis funciones glandulares y psíquicas.”²⁶¹ El amor se convierte en un proceso natural que tiene consecuencias en la salud y en el comportamiento del cuerpo, un cuerpo que no está escindido de la mente.

La búsqueda de la modernidad también está muy presente en las conversaciones sobre el arte debido a que Claudio es pintor. Aunque es posible observar su pensamiento conservador en la profesión debido a que no le interesan más que las representaciones figurativas, resulta evidente que está influenciado por las propuestas artísticas de las vanguardias cuando, frente a un bloqueo creativo, intenta una técnica moderna: “pensaba en un paisaje; ni surrealista ni cubista, sino realista, que era de la única manera que lo concebía. Pero, con caprichosas realidades, cargado de grandes figuras con brillantes colores y extrañas formas; con todo lo habido y por haber, con tal cantidad de diferentes cosas, como para que pensarán que lo había pintado un loco.”²⁶² Esto demuestra la propuesta de Angenot, la búsqueda de la originalidad está presente a lo largo de todo el siglo XX, se busca lo extraño y se desechan las propuestas que, aunque hayan sido originales en algún momento, ya fueron probadas y ampliamente utilizadas, para Claudio estas exploraciones técnicas incluso son un cliché. “Recordando los consejos técnicos de un surrealista, exprimí los tubos sobre la tela y los extendí con un cuchillo. Vi el resultado de esos consejos y no dudé que estaba loco. Pero no podía estar loco cuando aún sentía vergüenza por lo que había hecho.”²⁶³ Sin embargo, también existe una postura, desde lo conservador que rechaza estos métodos y desapueba las obras de arte que son incomprensibles.

Por último, el tema más relevante en donde se cuestiona y se busca la modernidad es el del género. En *Un día patrio* las relaciones de género se manifiestan, sobre todo, desde el punto de vista masculino, lo que evidencia el abismo entre las actitudes que probablemente observaba Marín en los hombres con los que se relacionaba y los

²⁶¹ Marín, *Un día patrio*, 56-57.

²⁶² Marín, *Un día patrio*, 53-54.

²⁶³ Marín, *Un día patrio*, 55.

sentimientos y actitudes que ella sentía y compartía con otras mujeres. Uno de los momentos fundamentales en el que se nota con toda claridad este choque de formas de concebir el mundo es la discusión entre Claudio y la mujer que conoció en el festejo del 15 de septiembre y después violó en su propia casa. Cuando ella lo corre, él decide que están enamorados y que irá a visitarla esa misma noche. Ella intenta hacerle ver que no le interesa tener nada con él, pero a él no le importa nada de lo que ella piensa e intenta aleccionarla sobre su lugar en el mundo. Con el pretexto de citar a un escritor le dice: “Las mujeres son criaturas que reaccionan sin iniciativa propia, son inactivas, pasivas. Se consideran, en los asuntos amorosos, en primer lugar como un objeto; dejan que se les aproximen, no eligen libremente [...]”²⁶⁴ Ella inmediatamente le pregunta si tomó esa cita de *La montaña mágica* de Thomas Mann, lo que él tiene que aceptar. Esto, primero que nada, le quita la superioridad, porque ella identifica el origen de su discurso y no tiene, entonces, ningún sentido que él la esté aleccionando. Por otro lado, pone un canon en entredicho y cuestiona los paradigmas sobre los que se construye un discurso que está completamente avalado por la tradición literaria. Marín, con sus personajes, contradice todo lo que Claudio enuncia, sus personajes son mujeres activas, con iniciativa propia, que se atreven a desear, mostrar su deseo y llevar a cabo acciones que responden únicamente a su voluntad. En cambio, a través de la voz masculina, denuncia las contradicciones de los discursos de la modernidad.

[...] yo sí espero encontrar una mujer sincera y valiente que se resuelva a vivir con la libertad que vivimos los hombres. [...] Si dejara los prejuicios y se entregara desde hoy a este pobre muchacho un poco entrado en años, hasta la muerte fracasaría con nosotros. ¿No me contesta? Como niña débil que es, ¿estará esta noche en el balcón a las diez en punto? Como mujer llena de prejuicios, ¿no me dirá lo que debería decirme...? Si quisiera usted... ¡qué felices seríamos desde hoy!²⁶⁵

Claudio le dice que busca una mujer que ejerza la libertad, pero se aterra cuando se encuentra con una y siente que va a perder la propia. Al mismo tiempo se contradice

²⁶⁴ Marín, *Un día patrio*, 164.

²⁶⁵ Marín, *Un día patrio*, 165-168.

cuando espera que ella deseé esperarlo, porque cuando ella le abrió las puertas de su casa, él decidió dañarla. Pero en el momento que la tiene enfrente destruida, de nuevo la coloca en un pedestal como una mujer admirable. Para Claudio, la mujer debe negar para decir que sí, no puede ejercer su deseo. No hay en su mente la posibilidad de que ella quisiera estar libremente con él. O es una prostituta que busca sacar provecho, o es una víctima, o es una niña que no entiende de relaciones adultas, o es una mujer llena de prejuicios, mojigata, que no se atreve a disfrutar la aventura que están teniendo.

Dirección General de Bibliotecas UAG

Conclusiones

Guadalupe Marín fue una figura sumamente reconocida en el mundo cultural del México posrevolucionario, fue modelo de reconocidos pintores y fotógrafos, también costurera, cocinera y amiga de muchos artistas y escritores, incluso llegó a tener un programa de televisión. Sin embargo, escribió y publicó dos novelas que pasaron completamente desapercibidas por la crítica literaria y la historia de la literatura mexicana: *La única* y *Un día patrio*. Ambas con referencias a personajes y acontecimientos de su propia vida, lo que produjo rechazo. Los amigos y familiares de Jorge Cuesta se sintieron ofendidos por el retrato que hizo de él en su primera novela, al mismo tiempo, ella como persona generaba aversión por sus actitudes consideradas poco femeninas, irreverentes y explosivas. Los pocos comentarios que existieron sobre su obra literaria fueron sumamente negativos, desde su publicación, apenas se ha mencionado a Marín como escritora y las personas que han dicho algo de sus libros los han descalificado como malos de manera tajante. Este juicio generó una de las preguntas más importantes para esta investigación, ¿Marín era realmente una mala escritora?, de la que se han desprendido otras relacionadas con la profesión y el canon: ¿podemos considerarla como escritora?, ¿qué hace escritora a una persona?, ¿sus novelas son valiosas para la historia de la literatura?, ¿es interesante leerlas más allá de las referencias personales?

Primero que nada, es importante tomar en cuenta que los valores y criterios que se califican en las obras literarias nunca son universales ni aplican para todos los tiempos. Incluso los mismos textos se leen y se aprecian por razones distintas en distintos momentos de la historia. Como se observó en el capítulo 4, “Campo y *habitus*”, el canon de cada época y lugar se va constituyendo a partir de distintos factores, en los que influyen lo que sucede en la política, las tradiciones literarias a las que se acercan los escritores, las transformaciones sociales, los intereses ideológicos, los poderes económicos y la industria del libro; en fin, el canon se establece de manera azarosa y no siempre por razones meramente literarias. De esta manera, es importante aclarar que esta lectura es una aproximación desde el presente que no pretende ser abarcativa ni definitiva; también es necesario advertir que las características que se observan en las novelas entran en diálogo

con el canon de la literatura contemporánea, y éste también está constantemente en discusión. Y aunque es posible dilucidar acerca de los vínculos de la escritura de Marín con otros ejemplos de la literatura más relevante del siglo XX con los cuales comparte otros elementos además de la temporalidad, es necesario comprender que muchas de las razones por las que su obra fue rechazada e ignorada tienen que ver con el canon, al mismo tiempo que con la cultura machista y elitista de la época. Precisamente por esto, se ha hecho uso de una perspectiva de género que pueda problematizar los juicios de valor en contextos específicos.

El caso de Marín resulta muy particular porque vivió un momento de transformación social muy determinante en el país que le permitió, como a otras mujeres artistas, asumirse como escritora y desarrollar un estilo personal, así como tener la desfachatez de escribir y publicar dos novelas. Al mismo tiempo, la manera en la que se percibía y valoraba a las mujeres no la dejó tener un lugar de validación en el campo literario. Marín fue conocida, ya fuera aborrecida o admirada, sobre todo por su personalidad e historia de vida, como le sucedió a sus contemporáneas, como Nellie Campobello, Frida Kahlo o Nahui Ollin, a quienes sí se les reconoció como artistas, pero sobre todo, como personajes interesantes. Sin embargo, su obra no suele pasar de ser un dato referencial de su vida y no el centro de interés. Aun así, la existencia de estas mujeres que se llamaron a sí mismas artistas y se asumieron como profesionales de sus disciplinas ha sido sumamente importante para la validación de las mujeres en el arte, ellas abrieron la puerta a que otras generaciones de mujeres pensarán en ser creadoras como una posibilidad real.

Este proceso surge, como se plantea en el capítulo 3, “La vida de las mujeres”, a partir de los cambios que vivió el género femenino a finales del siglo XIX, los cuales respondieron a las inquietudes de algunos sectores sociales de clases altas en donde se pensaba que ellas debían formarse para educar mejor a sus hijos y ser mejores amas de casa. Esto paulatinamente les abrió el campo profesional de la docencia y, por consecuencia, las puertas a la educación universitaria. Para el mundo de la escritura fueron sumamente importantes las publicaciones femeninas, primero escritas por hombres con

pseudónimos y, después, escritas y editadas por mujeres. Para comprender este mecanismo resultó muy útil la lectura de Marc Angenot, quien plantea que nadie está adelantado a su tiempo, sino que los límites de lo decible y de lo pensable se van extendiendo. En este caso, el hecho de que hubiera textos firmados por nombres de mujeres hizo que existiera esa posibilidad, y las publicaciones que ya fueron escritas e, incluso, publicadas por mujeres logró que esta idea se materializara y se extendiera más allá de los pequeños círculos de mujeres educadas. Ellas prepararon el terreno para que en las primeras décadas del siglo XX, otras mujeres se atrevieran a hacer propuestas estéticas que ya salían completamente de la estética decimonónica, la cual identificaba ciertas características de la feminidad que debían fomentarse entre las lectoras, como la dulzura y la obediencia. Las artistas de las primeras décadas del siglo XX lograron asumir sus profesiones como parte fundamental de su identidad y definir sus propios caminos artísticos, ellas se asumieron como mujeres modernas.

La modernidad, que como concepto se pone de moda en el siglo XX, es abrazada por algunos sectores sociales como un motor de cambio. El imaginario de la modernidad idealizaba todo lo que fuera novedoso; en el arte se buscaba la originalidad y se rompían las reglas; en la moda se abandonaron prácticas tan arraigadas como el corset; las relaciones amorosas perdieron su aire sacralizado; el cine se convirtió en una fuente de referencias culturales; las ciudades crecieron y se convirtieron en el objetivo de las personas que buscaban mejores oportunidades; la vida nocturna se popularizó; la educación pública se extendió; y entre todos esos cambios, la vida de las mujeres se estaba transformando. Marín es un ejemplo evidente de las posibilidades que surgieron en México durante los años posrevolucionarios. La generación de mujeres artistas a la que ella perteneció logró hacer búsquedas estéticas personales que hasta cierto punto fueron reconocidas y lograron dedicarse a la creación, muchas veces dejando de lado la vida familiar y de pareja. A pesar de esto, fueron muy pocas y, desafortunadamente, han sido mucho más conocidas por sus relaciones personales, su belleza física y sus historias tormentosas.

De esta forma, la perspectiva de género era imprescindible en esta investigación. No era posible hacer una lectura de las novelas sin tomar en cuenta las posibilidades y

limitaciones que tuvo Marín en su época. El hecho de que fuera mujer y de que no cumpliera con los parámetros de feminidad esperados en los círculos de la élite intelectual, incidió de manera determinante en el juicio que se hizo de su obra. En este punto de la historia es imposible decir, sin hacer un análisis profundo, que si su obra no fue conocida era porque no tenía cualidades literarias. Para este momento hemos logrado, justamente a través de los estudios de género, descubrir y valorar la obra de muchas mujeres artistas que quedaron en el olvido o que fueron descalificadas por sistemas de valor que tenían muy poco o nada que ver con la apreciación estética. Marín era un personaje incómodo y disruptor que nunca logró pertenecer al campo literario mexicano, a pesar de tener relación con otros escritores y de haber publicado dos novelas que eran sumamente innovadoras. Aun así, como se plantea en esta tesis, la cercanía con el campo la formó, le permitió conocer a otros artistas y sus obras e imaginar para ella ese trabajo. No logró entrar al campo, pero sí desarrollar el *habitus* de escritora.

Por consiguiente, aunque no fueron muy conocidas ni bien recibidas por la crítica, es posible y necesario rescatar las novelas escritas por Guadalupe Marín, dos obras literarias sumamente interesantes tanto desde el punto de vista historiográfico como del literario. En ellas podemos ver el retrato de una sociedad que se estaba transformando profundamente y que se enfrentaba al imaginario de la modernidad, idealizado en algunos aspectos y condenado en otros. Por otro lado, nos encontramos con una prosa sumamente ágil e irónica, con personajes divertidos y tramas interesantes que nos demuestran la capacidad narrativa de Marín y su oficio de escritora. Además, nos muestra un punto de vista muy poco conocido en la literatura de la época, el del género femenino, y no sólo eso, el de una mujer que no pertenecía a la élite cultural, pero que logró insertarse en ella y observarla de cerca con un ojo crítico.

Los personajes femeninos son, entonces, uno de los elementos narrativos más significativos en su obra. Este aspecto resulta muy enriquecedor para los estudios del siglo XX, tanto desde una perspectiva historiográfica como desde una perspectiva literaria. En las novelas podemos observar que los personajes femeninos se presentan, primordialmente, a través de su propia voz; ya sea a través de conversaciones como es el caso de *La única*, o

a través del lenguaje escrito como en *Un día patrio*. A diferencia de otras obras escritas por hombres, estos personajes no son idealizados ni están difuminados. Tienen opiniones, toman decisiones, se ríen, hacen el ridículo, se quejan y experimentan. Son personajes libres y, casi todos, modernos. Dado que Marín se adhiere al espíritu de la época que idealiza el imaginario de la modernidad, las mujeres modernas son retratadas desde la libertad, no desde el castigo o la lección moral como en otros ejemplos de novelas. Se permiten pensar en el amor libre, en los divorcios, en la reflexión de decidir o no ser madres. Incluso, cuando sufren consecuencias por ejercer su libertad, como la mujer violada por Claudio en *Un día patrio*, se reivindican a sí mismas desde su propia voz: ella no acepta ser víctima ni someterse a los juicios que él le quiere imponer; además, Claudio, por azar, recibe su castigo, más como una consecuencia de su forma irresponsable de actuar que como un juicio moral. En cambio, los personajes masculinos siguen aferrados a ideas antiguas del arte, del amor, incluso del comunismo. Los hombres en las novelas de Marín también se revelan a través de la voz, pero es una voz ajena, que no llega a ser completamente honesta, como la de Andrés, que tiene motivos ocultos para casarse con Marcela, o como las de Claudio, Fernando y el guatemalteco, quienes son atacados por celos irracionales.

Quizá el personaje en el que tengamos que hacer más énfasis es Marcela, la protagonista de *La única*, quien se vislumbra como el reflejo más claro de la autora. Marcela, al igual que Marín, estuvo casada con un pintor y un escritor. Decidió separarse de ambos y buscar su propio camino. Una larga y angustiosa enfermedad le hizo reflexionar sobre su lugar en el mundo y lo injusta que era la vida para las mujeres. Cuando por fin se repone, decide hacer un viaje a París en donde experimenta la libertad. No tiene obligaciones con nadie ni con nada, se permite tener romances con hombres que apenas conoce e, incluso, un coqueteo con una mujer; conoce artistas y escritores de quienes aprende que la calidad humana no depende de la reputación; pasea con sus amigos y se dedica tiempo a sí misma sin preocuparse de que la critiquen por ser divorciada y poco femenina. Marín retrata a un personaje que no tiene miedo de decir lo que piensa ni de

cambiar sus opiniones: Marcela es una mujer moderna que se abre paso a través de las exigencias sociales y las agresiones de quienes desaprueban sus decisiones.

Las referencias de la vida de la autora en las novelas llevó a esta investigación a acercarse a la autoficción, una corriente de la literatura que hace uso de la vida personal como materia prima para la escritura. No se considera biográfica porque no tiene la necesidad de apearse a los hechos de la vida real, sin embargo, sí pueden identificarse elementos clave que trazan un mapa que nos permite acercarnos a la vida de Marín. Sobre la autoficción es importante repetir que es un género híbrido que continuamente modifica sus límites y esta flexibilidad permite que sea una herramienta útil para aproximarse a este tipo de textos. Marín utilizó su vida como materia prima de sus novelas, sin embargo, su intención no era autobiográfica, sino literaria. Exploró a través del lenguaje y de las estructuras de la trama cómo desarrollar sus personajes y exponer temas que le interesaban como el rol de la mujer en una sociedad moderna, las relaciones amorosas, la función del arte, la relación de los mexicanos con el extranjero, el periodismo, entre muchas otras.

A través de la escritura de dos novelas, Marín nos demostró que era escritora, esto es irrefutable. Pero a partir de la publicación podemos intuir que, además, le interesaba ejercer el oficio manera profesional. Esto podemos relacionarlo con gestos, primero con las intenciones de Marcela al finalizar la novela, en donde dice que, a pesar de no haber tenido una educación formal, desea leer y escribir; en segundo lugar, con los comentario de José Juan Tablada cuando se queja de que la autora le pidió, casi exigió, que escribiera una reseña, lo cual nos demuestra que Marín tenía intenciones serias en la literatura y buscaba hacerse un lugar en el campo. Su objetivo no era únicamente contar su vida, como algunas personas pensaron cuando leyeron *La única* —que incluso fue leída como una venganza hacia Jorge Cuesta—, sino escribir una novela, esto podemos comprobarlo al observar la evolución de *Un día patrio* que utiliza una estructura mucho más compleja y un lenguaje más estilizado, además de que experimenta con la focalización de los personajes y profundiza en las consecuencias morales de sus acciones.

Finalmente, es posible concluir que Marín fue despreciada e ignorada como autora, en parte porque no cumplía con los cánones de la época, pero, también porque ofendía la memoria de Jorge Cuesta, quien se suicidó tres años después de la publicación de *La única*; además, es importante hacer énfasis en que el género de Marín también fue un impedimento determinante para que se validara su trabajo, así como la falta de educación escolarizada. Sin embargo, tuvo el descaro de publicar dos novelas en las cuales podemos encontrar elementos valiosos y una determinación de ejercer el oficio de la escritura a partir de una formación intuitiva y de autoaprendizaje que logró mientras observaba cómo funcionaba el campo literario, al cual no pudo pertenecer.

De esta forma, Marín se posicionó como una mujer moderna y como una artista moderna que logró utilizar su propia voz para contar historias de mujeres que fueron poco retratadas en la literatura mexicana de la primera mitad del siglo XX: mujeres que se quejaban, que se divorciaban, mujeres artistas, comunistas, feministas, mujeres de la limpieza, mujeres enamoradas, mujeres que no querían enamorarse, mujeres que gritaban, escribían cartas y opinaban sobre arte. La voz de Guadalupe Marín es una gran falta en la historia de la literatura mexicana pues sus libros nos aportan una visión única que nos ayudará a comprender mucho mejor cómo fue el México posrevolucionario. Esta tesis es un primer acercamiento académico de su obra, sin embargo quedan muchos temas por explorar.

Fuentes

Alvarado Rivera, Pedro Diego, entrevista exclusiva realizada por Anaclara Muro Chávez, México, 10 de enero 2020.

Marín, Guadalupe. *La Única*. México: Editorial Jalisco, 1938.

_____. *Un día patrio*. México: Editorial Jalisco, 1941.

Bibliografía

Acosta Gamas, Tayde. *Antonieta Rivas Mercado* (Obras, Tomo I) México: Siglo XXI Editores / Secretaría de Cultura, 2018.

_____. *Antonieta Rivas Mercado* Obras Tomo II. México: Siglo XXI Editores / Secretaría de Cultura, 2018.

Alberca, Manuel, “¿Existe la autoficción hispanoamericana?”, *Cuadernos de CILHA* (Centro Interdisciplinario de Literatura Hispanoamericana), vol. 7, núm. 7-8, (2005): 115-127.

Alfaro Gómez, Cecilia. “‘La erudición de las bocas color púrpura’. Defensa pública en torno al derecho de la educación femenina en la revista *La Mujer Mexicana*” en *Letras Históricas*, Número 6, 2012, 117-136.

Allamand Carole, “The Autobiographical Pact, Forty Five Years Later”. *The European Journal of Life Writing*, (University of Groningen Press), vol. VII, (2018).

Angenot, Marc. *El discurso social: Los límites históricos de lo pensable y lo decible*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2010.

Arellano, Luis Alberto. *Rafael Lozano, mensajero de vanguardias*. San Luis Potosí: Colegio de San Luis, 2016.

Armas Briz, Luz Amelia. “La feminización del magisterio. ¡Corre Maclovia! ¡Que nos cierran las puertas” en *Nuestra voz sale al balcón Mujeres. Queretanas en la historia*. Santiago de Querétaro: Fondo Editorial de Querétaro, 2015.

Bourdieu, Pierre. *Campo de poder, campo intelectual*. Buenos Aires: Editorial Montessor, 2002.

Boylan, Kristina A., "Género, fe y nación. El activismo de las católicas mexicanas, 1917-1940", en *Género, poder y política en el México posrevolucionario*. México: Fondo de Cultura Económica / Universidad Autónoma Metropolitana Iztapalapa, 2012.

Cano, Gabriela. "Gertrude Duby y la historia de las mujeres zapatistas de la Revolución Mexicana" en *Estudios sociológicos*, vol. XXVIII, núm. 83, mayo-agosto, 2010, 579-597.

_____. "Inocultables realidades del deseo. Amelio Robles, masculinidad (transgénero) en la Revolución Mexicana" en *Género, poder y política en el México posrevolucionario*. México: Fondo de Cultura Económica, 2009.

_____. "Introducción" en *Cuatro estudios de género en el México urbano del siglo XIX*, México: Programa Universitario de Estudios de Género, UNAM, 2001.

Cépeda, Francisco Javier *et al.* *Historia breve Coahuila*. México: Secretaría de Educación Pública, 2010.

Collin, Randall. "Capítulo 5 Símbolos interiorizados: El proceso social del pensamiento" en *Cadenas de rituales*. Barcelona: Anthropos, 2004.

Conde Ortega, José Francisco. "Enrique González Martínez: El ocio atento y un silencio dulce Cien años de *La muerte del cisne*", *Casa del Tiempo* (Universidad Autónoma Metropolitana), No. 15, Mayo (2015), 10-13.

Cruz Hernández, Delmy Tania. *Las feministas, las mujeres y las otras: la construcción del sujeto político del feminismo desde la revista Mujer Mexicana (1904-1908)*, Ciudad de México Tesis inédita). Quito: Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, 2015.

Cuesta, Jorge. *Obras reunidas III. Primeros escritos. Miscelánea. Iconografía. Epistolario*. México: Fondo de Cultura Económica / Kindle, 2007.

Del campo, Martín y Lourdes Gállego. “Más libros, menos floreros. La mujer en el porfiriato”, en *Nuestra voz sale al balcón. Mujeres Queretanas en la historia*. México: Fondo editorial de Querétaro, 2015.

Devereaux Ramírez, Cristina Victoria. *Claiming the discursive self: Mestiza Rhetorics of Mexican Women Journalists, 1876-1924*. El Paso: The University of Texas at El Paso, 2009.

Escartín Gual, Monserrat. “Falseando el yo literario, la autoficción”, *Ínsula: revista de letras y ciencias humanas*, núm. 827, (2015): 29-33.

Espinosa Blas, Margarita. “Las mujeres en la Revolución y los recuerdos de una niña” en *Nuestra voz sale al balcón. Mujeres Queretanas en la historia*, coord. por Lourdes Gállego. Querétaro: Fondo Editorial de Querétaro, 2015.

Gállego, Lourdes y Martín del Campo. “El pudor en un cajón, nuestra voz sale al balcón. Las mujeres en la Revolución Mexicana” en *Nuestra voz sale al balcón. Mujeres Queretanas en la historia*. Santiago de Querétaro: Fondo Editorial de Querétaro, 2015.

_____. “Más libros, menos floreros. La mujer en el porfiriato” en *Nuestra voz sale al balcón. Mujeres Queretanas en la historia*. Santiago de Querétaro: Fondo editorial de Querétaro, 2015.

García Benítez, Claudia. *Las mujeres en la historia de la prensa. Una mirada a cinco siglos de participación femenina en México*. México: DEMAC, 2012.

Genette, Gérard. *Ficción y dicción*, Barcelona: Lumen, 1991.

Grant Sylvester, Nigel, *vida y obra de Jorge Cuesta*. Tlahuapan: Premiá Editora, 1984.

Hernández Carballido, Elvira. *Dos violetas del Anáhuac*. México: Demac, 2010.

_____. “Un recorrido por las publicaciones de mujeres en el siglo XIX” en *Historia de las mujeres en México*. México: Instituto Nacional de Estudios Históricos de las Mujeres en México, 2015.

_____. “Lupe y Juan: Retratos con vida propia. Reseña a *Juan Soriano y Lupe Marín: Retrato y/o autorretrato*. *Edähi* (UAEH), vol. 3, no. 6, Junio (2015). <https://www.uaeh.edu.mx/scige/boletin/icshu/n6/r1.html>.

Herrera, Hayden. *Frida: Una biografía de Frida Kahlo*. Taurus/Penguin Random House/Kindle, 2020.

Hurtado Ayala, Mónica Beatriz. *Representaciones de la prostituta y la prostituta en la Ciudad de México, 1867-1910*. México: Universidad de Guanajuato, 2013.

Jaiven, Ana Lau. “La participación de las mujeres en la Revolución Mexicana: Juana Belén Gutiérrez de Mendoza (1875-1942)” en *Diálogos Revista Electrónica de Historia* (Universidad de Costa Rica). Vol. 5, núm. 1-2, abril-agosto, 2005, 1-32.

_____. “La historia de las mujeres en México: Una nueva corriente historiográfica” en *Historia de las mujeres en México*. México: Instituto Nacional de Estudios Históricos de las Mujeres en México, 2015.

Jaiven, Ana Lau, Roxana Rodríguez Bravo, “El sufragio femenino y la Constitución de 1917. Una revisión”, *Política y cultura* (UAM), no. 48, septiembre-diciembre, (2017).

Krauze, Enrique. *Caudillos culturales de la Revolución Mexicana*. México: Siglo Veintiuno, 1976.

Lejeune, Philippe, “El pacto autobiográfico” en *Suplementos Anthropos*, Barcelona: Editorial Anthropos, 1991.

Lomnitz, Claudio. *El regreso del camarada Ricardo Flores Magón*. México: Era, 2016.

Luiselli, Valeria. “Prólogo” en *Frida: Una biografía de Frida Kahlo*. Taurus/Penguin Random House/Kindle, 2020.

Macías, Anna. *Contra viento y marea El movimiento feminista en México hasta 1940*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2002.

Magaña Zepeda, Aline. “Alfredo Lama. *Economía mundial. De la Revolución Industrial a la Primera Guerra Mundial*”, *Signos Históricos* (UAM), vol. 13, no. 25, enero-junio, 2011.

March, Gladys. *My Art, My Life: An Autobiography by Diego Rivera*. Washington D.C.: Ebooks for students, 2019.

Marnham, Patrick. *Dreaming with his Eyes Open: A Life of Diego Rivera*. Berkeley: University of California Press, 2000.

Martínez Malo, Jesús R. “Prólogo Jorge Cuesta: de la leyenda y el mito a algunos hechos” en *Obras completas III. Primeros escritos. Miscelánea. Iconografía. Epistolario*. México: Fondo de Cultura Económica / Kindle, 2007.

Mendiola, Alfonso. “El giro historiográfico: la observación de observaciones del pasado”. *Historia y grafía* (Universidad Iberoamericana), No. 15 (2000): 181-208.

Misarenco Mirkin, Dina. “La representación de la experiencia femenina en Tina Modotti y Lola Álvarez Bravo”, *La ventana*, vol. 3, núm 28, diciembre (2008).

Moi, Toril. *Teoría literaria feminista*. Madrid: Cátedra, 1988.

Molero de la Iglesia, Alicia. “Autoficción y enunciación autobiográfica”, *Signa: Revista de la Asociación Española*, Núm. 9, (2000): 531-551.

Monsiváis, Carlos. “Prólogo” en *Género, poder y política en el México posrevolucionario*, coord. por Gabriela Cano, Mary Kay Vaughan, Jocelyn Olcott. México: Fondo de Cultura Económica: México, 2009.

_____. “El mundo soslayado (Donde se mezclan la confesión y la proclama)” en *La estatua de sal* de Salvador Novo. México: Fondo de Cultura Económica / Kindle, 2010.

Mora Muro, Jesús Iván. “Entre la universalidad y la región. La revista *Occidente*, 1944-1945”, *Signos Históricos* (UAM), núm. 29, enero-junio (2013): 64-101.

Morales, Carolina. “¿Si el porvenir de la mujer es casarse para qué educarla?” en *El álbum de la mujer Antología ilustrada de las mexicanas Volumen IV / El Porfiriato y la Revolución*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1991.

Montero, Rosa. *La loca de la casa*. Madrid: Alfaguara/Kindle, 2003.

Muñiz, Elsa. *Cuerpo, representación y poder. México en los albores de la reconstrucción nacional, 1920-1934*, México: Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco / Miguel Ángel Porrúa, 2002.

Musitano, Julia. “La autoficción: una aproximación teórica. Entre la retórica de la memoria y la escritura de recuerdos”, *Acta literaria*, (Universidad de Concepción), núm. 52, julio (2016): https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0717-68482016000100006

Nieto Sotelo, Jesús y Elisa Lozano Álvarez. *Tina Modotti Una nueva mirada, 1929*. México: CNCA / Centro de la Imagen, Universidad Autónoma de Morelos, 2000.

Novo, Salvador. *La vida en México en el periodo presidencial de Manuel Ávila Camacho*, (Obra completa, Tomo II), México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1994.

Oikión Solano, Verónica. *Cuca García (1889-1973) Por las causas de las mujeres y la revolución*. Zamora: El Colegio de Michoacán / El Colegio de San Luis, 2018.

Ortega, Jorge, y M. Sánchez Prado. *La literatura en los siglos XIX y XX*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2013.

Palou, Pedro Ángel. *La casa del silencio Aproximaciones en tres tiempos a Contemporáneos*. México: El Colegio de Michoacán, 1997.

Panabière, Louis. *Itinerario de una disidencia Jorge Cuesta (1903-1942)*, México: Fondo de Cultura Económica, 1996.

Peláez Cuesta, Víctor. “Jorge Cuesta, el hombre” en *Obras completas III. Primeros escritos. Miscelánea. Iconografía. Epistolario*. México: Fondo de Cultura Económica / Kindle, 2007.

Pérez Rosales, Laura. “Censura y control. La campaña Nacional de Moralización en los años cincuenta”. *Historia y Grafía* (IBERO), No. 37, Julio-diciembre (2011): 79-113.

Poniatowska, Elena. *Dos veces única*. Ciudad de México: Seix Barral, 2016.

Porton, Richard. *El cine y la imaginación anarquista*. Barcelona: Editorial Gedisa, 2016.

Pratt, Mary Louise. “Mi cigarro, mi singer, y la Revolución Mexicana: La danza ciudadana de Nellie Campobello”, *Revista Iberoamericana*, vol. LXX, núm. 206, enero-marzo (2004): 253-273. <https://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/viewFile/5596/5744>

Pulido Herráez, Begoña. “Santa, entre el romanticismo y la modernidad”. *Archipiélago Revista Cultural de Nuestra América* (UNAM), vol. 16, núm. 61 (2008).

Ramos Escandón, Carmen. *Género e historia*. México: Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora: México, 1992.

_____. “Quinientos años de olvido: Historiografía e historia de la mujer en México”. *Secuencia*, núm. 36 (1996): 121-150.

Rivas Mercado, Antonieta. *Obras (Tomo 1)*, Ciudad de México: Siglo XXI Editores, 2018.

Rodríguez Sánchez, Nathaly. “Esas mujeres con corte a lo muchacho y con las piernas al aire. Las pelonas y la transformación de la feminidad en la Ciudad de México en la década de los veinte”, en *Conflicto, resistencia y negociación en la historia*, coord. por Pilar Gonzalbo y Leticia Mayer. México, El Colegio de México, 2016, 306.

Rubenstein, Anne. “La guerra contra ‘las pelonas’. Las mujeres modernas y sus enemigos, Ciudad de México, 1924” en *Género, poder y política en el México posrevolucionario*,

coord. por Gabriela Cano, Mary Kay Vaughan, Jocelyn Olcott. México: Fondo de Cultura Económica: México, 2009.

Rubio Ríos, Flor Vanessa. *Juana Belén Gutiérrez: Tejiendo redes de legitimidad y visibilidad en el mundo de los letrados*. Morelia: Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, 2017.

Sánchez Sánchez, Roberto. “Estudio preliminar” en *Simplezas y otros cuentos...* México: UNAM, 2010.

Santillán Esqueda, Martha. “TV Posrevolución y participación política. Un ambiente conservador (1924-1953)” en *De liberales a liberadas Pensamiento y movilización de las mujeres en la historia de México (1753-1975)*. México: Nueva Alianza, 2014.

Saloma Gutiérrez, Ana. “De la mujer ideal a la mujer real. Las contradicciones del estereotipo femenino en el siglo XIX”, *Cuicuilco Revista de Ciencias Antropológicas* (INAH), vol. 7, núm. 18, enero-abril (2000).

Schell, Patricia A. “Género, clase y ansiedad en la Escuela Vocacional Gabriela Mistral, revolucionaria Ciudad de México” en *Género, poder y política en el México posrevolucionario*. México: Fondo de Cultura Económica, 2009.

Schneider, Luis Mario. “Introducción” en *La campaña de Vasconcelos*. México: Oasis, 1985.

Scott, Joan Wallach, *Género e historia*, México: Fondo de Cultura Económica / Universidad Autónoma de la Ciudad de México, 2008.

Servín, Elisa, “Introducción” en *Del nacionalismo al neoliberalismo 1940-1944*. México: Fondo de Cultura Económica, 2010, 11-22.

Sheridan, Guillermo. *Los Contemporáneos ayer (Vida y pensamiento de México)*. México: Fondo de Cultura Económica/Kindle, 2003.

Smith, Stephanie. “‘Si el amor esclaviza... ¡maldito sea el amor!’ El divorcio y la formación del Estado revolucionario en Yucatán” en *Género, poder y política en el México posrevolucionario*. México: Fondo de Cultura Económica, 2009.

Tablada, José Juan. *Crítica literaria* (Obras completas, Tomo V), México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1994.

Villaneda, Alicia. *Justicia y Libertad Juana Belén Gutiérrez de Mendoza 1875-1942*. México: DEMAC, 1994.

Medios digitales

Anfiteatro Simón Bolívar. https://sic.cultura.gob.mx/ficha.php?table=teatro&table_id=476
29 de septiembre 2019.

Casa Braniff-Ricard en Paseo de la Reforma.

<https://grandescasasdemexico.blogspot.com/2013/01/casa-braniff-ricard-en-paseo-de-la.html>

Coria, José Felipe. “Nahui Olin (no se queda) en Hollywood”, *Confabulario*,
<https://confabulario.eluniversal.com.mx/nahui-olin/>

De la Torre Díaz, Ana Paula, “Guadalupe Marín, controvertida musa, novelista y primera esposa de Diego Rivera”, *MXCITY*, 2016. <https://mxcity.mx/2016/08/guadalupe-marin/>

Guadalupe Marín Preciado. 12 de mayo 2019.

<http://www.ciudadguzman.gob.mx/Pagina.aspx?id=080f0c17-40e7-4175-ba9e-fe6b53b90b2d>

Historia de Peñoles. Industrias Peñoles S.A.B. de C.V. 15 de noviembre 2018.

http://www.penoles.com.mx/wPortal/faces/pages_home/Page_47b3e5c7_149cf5294d2_7f6e?_afLoop=410342018668731&_afWindowMode=0&_afWindowId=14gu74cg8x_1#%40%3F_afWindowId%3D14gu74cg8x_1%26_afLoop%3D410342018668731%26_afWindowMode%3D0%26_adf.ctrl-state%3Db94p2keqp4

Historia del edificio. <https://museodelasconstituciones.unam.mx/nuevaweb/museo/el-recinto/> 29 de septiembre 2019.

<https://www.inegi.org.mx/programas/ccpv/1895/default.html#Tabulados> 30-09-2019

“Moderno”. Etimologías de Chile. <http://etimologias.dechile.net/?moderno> 20 de agosto 2019.

Salvador Novo, “La diegada” en *Círculo de poesía*

<https://circulodepoesia.com/2013/02/poemas-burlescos-de-salvador-novo/>

Vergara, Elvira, “16 pósters que advirtieron sobre los horrores de un mundo en el que las mujeres tuvieran derechos”, 15 de octubre 2015.

<http://www.upsocl.com/comunidad/16-posters-que-advirtieron-sobre-los-horrores-de-un-mundo-en-el-que-las-mujeres-tuvieran-derechos/>