



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE SAN LUIS POTOSÍ
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES



**CONFIGURACIÓN DEL PERSONAJE FEMENINO EN CUENTOS
AMBIENTADOS DURANTE LA REVOLUCIÓN MEXICANA ESCRITOS POR
DOS AUTORAS: INDIANA NÁJERA Y CARMEN BÁEZ**

TESIS

que para obtener el grado de Licenciado en Lengua y Literatura Hispanoamericanas

PRESENTA

Verónica Yaneth Galván Ojeda

DIRECTORES

Dr. Daniel Zavala Medina
Dra. Adriana Azucena Rodríguez Torres

San Luis Potosí, S. L. P.

2023

Para las niñas de la foto en blanco y negro. Para mi abuela y mi madre que me contaron de ellas. Para todas las que estuvieron antes; por el dejo de tristeza en nuestros ojos, con el que no nacimos, pero que parece llevamos desde siempre.

Configuración del personaje femenino en cuentos ambientados durante la Revolución mexicana escritos por dos autoras: Indiana Nájera y Carmen Báez © 2024 por Verónica Yaneth Galván Ojeda tiene licencia Creative Commons Atribución-No Comercial-SinDerivadas 4.0 Internacional Este trabajo tiene licencia **CC BY-NC-ND 4.0.© 2 por V**



20 de junio de 1911, Archivo personal1

AGRADECIMIENTOS

Mi motivación principal para elegir mi tema de tesis fue una fuerte conexión emocional al descubrir esta narrativa. A mi madre la fascina nuestra genealogía y solía contarme sobre una leyenda familiar; una foto donde tres niñas posan junto a un mulato cano octogenario, una de ellas su esposa, mi tatarabuela. Mi abuela me contó que a ellas las escondieron para sobrevivir a un levantamiento armado contra el mulato, un hacendado de Cerritos, San Luis Potosí. Así se vino Sofía para la capital, sin nada, a empezar de cero tras la Revolución, una niña sola contra el mundo. Agradezco a mi abuela y mi madre por todo el amor con que me criaron, el respeto y cariño por mi género que me inculcó mi madre, hoy se ve reflejado en esta investigación y en lo que deseo dedicarme en mi carrera profesional. Gracias, porque sin su apoyo incondicional no hubiera logrado sacar este proyecto adelante.

Padres, gracias por sostenerme mientras lloraba, creyendo que nunca iba a concluir mi trabajo de titulación. Gracias por levantarme los ánimos y reiterarme mi valor como persona y mi capacidad. Mamá, eres mi piedra angular, soy literata por ti, miro atrás y nos veo: una niña y una joven madre compartiendo un libro. Papá, gracias por las risas que me ayudaban a distraerme, por acompañarme a todos lados mientras buscaba libros, por las palabras de aliento. Pipo, gracias por estar siempre, por rezar por mí, por ayudarme en todo momento. Cony, gracias por ser ese lugar seguro, durante la licenciatura me ayudaste de formas que ni te imaginas, con una comida calientita, un abrazo o un te amo que me mantuvieron de pie.

Salvador, fuiste, eres y espero que seas por más tiempo mi compañero de vida, me ayudaste a sobrellevar los momentos de crisis durante mi investigación, tomaste mi mano y juntos nos acercamos al fin de la licenciatura, eres mi corrector de estilo, mi amigo, mi cómplice, mi tutor, compañero y pareja. Quiero agradecer a los amigos maravillosos con los que me topé en la universidad, muy en especial a Diego. Te has convertido en mi mejor amigo y el mejor maestro que pude tener en aspectos varios, me ayudaste de forma incondicional y sin esperar nada a cambio, durante la carrera y en este proceso de titulación; Diego, eres un ser muy especial en el que me reflejo día a día, hemos crecido juntos estos años y aprendido uno del otro, gracias por todo.

Agradezco enormemente a mis directores de tesis, La Dra. Azucena Rodríguez y el Dr. Daniel Zavala, que nunca perdieron la fe en mí y supieron comprender mi proceso, gracias por su guía que dio forma a lo que empezó como una idea y un deseo. Gracias por ser ejemplos a seguir que transmiten sus conocimientos a sus alumnos, este trabajo es mucho de ustedes. Agradezco al Dr. Fernando Morales, Fer, gracias mil veces, por abrir mi panorama, devolverme el entusiasmo por los estudios literarios cuando me sentía más perdida, por tratarme con respeto y aprecio desde el primer momento que coincidimos. Rebotar ideas contigo y terapiaar mi proceso de tesis me permitió seguir adelante. Me regalaste los momentos más bonitos al permitirme trabajar para ti e introducirme en un proyecto tan maravilloso como lo es *En la mirada de otros*, gracias también a este grupo de personas que lo integran, aprendí montones y pude aplicar muchas ideas para el desarrollo de mi tesis.

Por último, gracias a El Colegio de San Luis por todas las facilidades que me proporcionaron para consultar la biblioteca, por ser un espacio de trabajo tan amigable y accesible donde pasé horas de escritura de mi investigación. Gracias a la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo que aún sin formar parte de la institución me proveyó de digitalizaciones de su bibliografía que fueron fundamentales para mi proyecto. Gracias a la Universidad Autónoma de San Luis Potosí por ser mi casa de estudios por tantos años.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	11
CAPÍTULO 1. LAS AUTORAS	16
1.1 Semblanza de Carmen Báez.....	18
1.2 Semblanza de Indiana Nájera.....	28
1.2.1 INFANCIA	29
1.2.2 LA DECENA TRÁGICA	31
1.2.3 ADOLESCENCIA	35
1.2.4 COMPLICACIONES.....	38
1.2.5 “GERMÁN DE VELASCO” Y “AMÉRICA”	42
1.2.6 LA JAURÍA.....	43
CAPÍTULO 2. LA NARRATIVA DE LA REVOLUCIÓN.....	46
2.1 Marco histórico	46
2.2 Los intelectuales, la cultura y el arte: la formación de una Literatura sobre la Revolución Mexicana.....	47
2.3 La bola narrativa: la literatura de la revolución como unidad	50
2. 4 Marco temporal.....	52
2.4 .1 NARRATIVA PRERREVOLUCIONARIA	52
2.4.2 PUNTO CUMBRE DE LA NARRATIVA	53
2.4.3 NARRATIVA DE LA POSREVOLUCIÓN	55
2. 5 Lo homogéneo de lo heterogéneo: Afinidad temática.....	55
2.6 El cuento de la Revolución	59
2. 7 La novela vivida: Carácter testimonial de la Narrativa de la Revolución.....	61
CAPÍTULO 3. NI AMAZONAS NI MARÍAS: EL PERSONAJE FEMENINO Y LAS NARRADORAS DE LA REVOLUCIÓN.....	67
3. 1 Las artífices del caos: las narradoras de la Revolución	67
3.2 Personaje femenino.....	74
3.3 Sensuales, mártires y arrebatadas: Sobre las soldaderas en la literatura	79
3.4 Sobre lo femenino.....	83
CAPÍTULO 4. EL PERSONAJE.....	85

4. 1 ¿Cómo se construye un personaje?	86
4. 2 Caracterización	89
4.2.1 LA CARACTERIZACIÓN DIRECTA	90
4.2.2 La caracterización indirecta	90
4.3 Configuración a partir de los otros personajes	93
4.3.1 LAS ACCIONES	93
Protagonista	94
CAPÍTULO 5. LOS RELATOS	95
5.1 <i>La que nació para no ser</i>: configuración del personaje femenino en “La Peseta” de Indiana Nájera	95
5.1.1 NOMBRE	95
5.1.2 DESCRIPCIÓN FÍSICA	96
5.1.3 NIA TLACO LLEGA: CONFIGURACIÓN DE LA NIÑA	97
5.1.4 CÓMO CONFIGURA EL NARRADOR A LA PESETA: CARACTERIZACIÓN DIRECTA	97
5.1.5 LA PERRA FIEL: SOBRE LA OPORTUNIDAD DE TRANSFORMACIÓN	98
5.1.6 UNA QUE UN DÍA FUE: LA MUJER CAÍDA	100
5.2 Una mujer de verdad: configuración de los personajes femeninos en “La cilindra” de Carmen Báez	103
5.2.1 CARACTERIZACIÓN DIRECTA	106
5.2.2 LA MADRE	107
5.2.3 SOBRE LA MADRE SOLDADO: CONCLUSIONES	108
5.3 Ojos verdes, falda roja, lo que queda de la sensatez: configuración del personaje femenino en “El hijo de la tiznada” de Carmen Báez	110
5.3.1 CARACTERIZACIÓN INDIRECTA	110
5.3.4 CON OJOS DE NIÑA	111
5.3.5 SOBRE ELLAS...	113
5.3.6 CONCLUSIONES	115
5.4 Si Adelita se fuera con otra: configuración de los personajes femeninos en “nochebuena” de Indiana Nájera	117
5.4.1 LA NARRADORA	117
5.4.2 SU VISIÓN SOBRE EL MUNDO	118
5.4.3 ORITA LE HAGO DE COMER: CONFIGURACIÓN DE LA MUJER SERVIL	120
5.4.4 SI ADELITA SE FUERA CON OTRA	121
5.4.5 MUJER, BENDITA ERES DE ENTRE LOS HOMBRES	124

CAPÍTULO 6. A MODO DE SÍNTESIS: CLASIFICACIÓN FINAL DE

PERSONAJES Y CONCLUSIONES.....	127
La perra	129
La madre.....	130
La amazona	133
BIBLIOGRAFÍA	136

Tabla de contenido

INTRODUCCIÓN.....	11
CAPÍTULO 1. LAS AUTORAS	16
1.1 Semblanza de Carmen Báez.....	18
1.2 Semblanza de Indiana Nájera.....	28
1.2.1 INFANCIA	29
1.2.2 LA DECENA TRÁGICA	31
1.2.3 ADOLESCENCIA	35
1.2.4 COMPLICACIONES.....	38
1.2.5 “GERMÁN DE VELASCO” Y “AMÉRICA”.....	42
1.2.6 LA JAURÍA.....	43
CAPÍTULO 2. LA NARRATIVA DE LA REVOLUCIÓN.....	46
2.1 Marco histórico	46
2.2 Los intelectuales, la cultura y el arte: la formación de una Literatura sobre la Revolución Mexicana.....	47
2.3 La bola narrativa: la literatura de la revolución como unidad	50
2. 4 Marco temporal.....	52
2.4 .1 NARRATIVA PRERREVOLUCIONARIA	52
2.4.2 PUNTO CUMBRE DE LA NARRATIVA	53
2.4.3 NARRATIVA DE LA POSREVOLUCIÓN	55
2. 5 Lo homogéneo de lo heterogéneo: Afinidad temática.....	55
2.6 El cuento de la Revolución	59
2. 7 La novela vivida: Carácter testimonial de la Narrativa de la Revolución.....	61

CAPÍTULO 3. NI AMAZONAS NI MARÍAS: EL PERSONAJE FEMENINO Y LAS NARRADORAS DE LA REVOLUCIÓN.....	67
3. 1 Las artífices del caos: las narradoras de la Revolución	67
3.2 Personaje femenino.....	74
3.3 Sensuales, mártires y arrebatadas: Sobre las soldaderas en la literatura	79
3.4 Sobre lo femenino.....	83
CAPÍTULO 4. EL PERSONAJE.....	85
4. 1 ¿Cómo se construye un personaje?	86
4. 2 Caracterización	89
4.2.1 LA CARACTERIZACIÓN DIRECTA	90
4.2.2 La caracterización indirecta	90
4.3 Configuración a partir de los otros personajes	93
4.3.1 LAS ACCIONES	93
CAPÍTULO 5. LOS RELATOS.....	95
5.1 <i>La que nació para no ser</i>: configuración del personaje femenino en “La Peseta” de Indiana Nájera	95
5.1.1 NOMBRE.....	95
5.1.2 DESCRIPCIÓN FÍSICA.....	96
5.1.3 NI A TLACO LLEGA: CONFIGURACIÓN DE LA NIÑA	97
5.1.4 CÓMO CONFIGURA EL NARRADOR A LA PESETA: CARACTERIZACIÓN DIRECTA.....	97
5.1.5 LA PERRA FIEL: SOBRE LA OPORTUNIDAD DE TRANSFORMACIÓN	98
5.1.6 UNA QUE UN DÍA FUE: LA MUJER CAÍDA	100
5.2 Una mujer de verdad: configuración de los personajes femeninos en “La cilindra” de Carmen Báez	103
5.2.1 CARACTERIZACIÓN DIRECTA.....	106
5.2.2 LA MADRE.....	107
5.2.3 SOBRE LA MADRE SOLDADO: CONCLUSIONES	108
5.3 Ojos verdes, falda roja, lo que queda de la sensatez: configuración del personaje femenino en “El hijo de la tiznada” de Carmen Báez	110
5.3.1 CARACTERIZACIÓN INDIRECTA	110
5.3.4 CON OJOS DE NIÑA	111
5.3.5 SOBRE ELLAS... ..	113

5.3.6 CONCLUSIONES	115
5.4 Si adelita se fuera con otra: configuración de los personajes femeninos en “nochebuena” de indiana Nájera	117
5.4.1 LA NARRADORA	117
5.4.2 SU VISIÓN SOBRE EL MUNDO	118
5.4.3 ORITA LE HAGO DE COMER: CONFIGURACIÓN DE LA MUJER SERVIL	120
5.4.4 SI ADELITA SE FUERA CON OTRA	121
5.4.5 MUJER, BENDITA ERES DE ENTRE LOS HOMBRES	124
CAPÍTULO 6. A MODO DE SÍNTESIS: CLASIFICACIÓN FINAL DE	
PERSONAJES Y CONCLUSIONES.....	127
La perra	129
La madre.....	130
La amazona	133
BIBLIOGRAFÍA	136

INTRODUCCIÓN

Cuando Tita Valencia recibió el Premio Xavier Villaurrutia por su novela *Minotauromaquia*, no fue acompañada de felicitaciones, sino de fuertes críticas, la autora recuerda:

Cuando Joaquín Mortiz la publicó por primera vez en una bella edición, al poco tiempo me llevo la agradable sorpresa de que le conceden el Premio Xavier Villaurrutia. Resultó entonces que todos los señores escritores se pusieron furiosos, recibí cualquier cantidad de insultos y provocaciones. Se me cerraron muchas puertas (Valencia ctd. en *Gaceta UNAM* párr. 1).

Se extrae esta memoria de un artículo publicado por la *Gaceta UNAM* sobre la presentación de la antología *Vindictas* en donde participó Valencia como parte de la mesa de discusión. La autora confiesa que a consecuencia de los ataques recibidos por el medio masculino intelectual tomó la decisión de dejar de escribir literatura (*Gaceta UNAM* párr. 3). Una gran cantidad de autoras se enfrentaron a dificultades y represiones impuestas por el sistema patriarcal que dominó (y aún encabeza) la cultura mexicana del siglo XX. Si bien algunas decidieron continuar en la escritura, no lograron obtener mérito y aunque en su momento lo hicieran, hoy en día ya no se les recuerda al ser excluidas del canon.

Es complicado encontrar segundas ediciones de sus obras, había hasta hace poco una selecta compilación de trabajos que se encargaran de recopilar la obra femenina literaria. Por fortuna, ahora con la oportunidad que ofrece el nuevo cambio de paradigma en la sociedad, cada vez es más común la reedición de obras con autoría femenina, se normalizaron los estudios de género y hay más mujeres en el campo de las humanidades, dicho por Sandra Lorenzano, las nietas sentimos el llamado de nuestras abuelas literarias y tratamos de vindicarlas:

A pesar del silencio impuesto, la marginación, la burla con la que muchas veces se ha respondido a nuestros afanes literarios (muchas veces, no siempre, afortunadamente), ahí hemos estado. Quizás recluidas en un convento o en la sala familiar, quizás vestidas de hombre, quizás estrenando aulas, quizás rodeadas de niños, pero ahí hemos estado. Seguramente por eso ha sido tan importante para las mujeres encontrar a sus abuelas y bisabuelas literarias. Aunque no compartamos temas ni modos de escribir, aunque no tengamos las mismas preocupaciones o intereses, hay algo que nos lleva a reconocernos en esas arriesgadas antecesoras, algo que nos hace quererlas, arropar sus páginas entre nuestros recuerdos más entrañables” (352).

Es común escuchar el uso de la palabra “rescate” para denominar el trabajo de archivo y crítico sobre esta escritura, pero no creo que sea el término adecuado, resulta un poco vanidoso creer que encaramos la posición de salvadores, estas escritoras no necesitan caer de nuevo en el papel de la mujer frágil que requiere ayuda para destacar. Ellas ya destacaron, su paso por la prensa y sus publicaciones lo demuestran. Quizá no siempre en primeras planas, con tiradas numerosas. Lo que corresponde quizá a las condiciones patriarcales que afectaron todos los niveles de la vida en el siglo XX (y en la actualidad). No se les rescata, sólo hace falta dar un nuevo aliento, una forma más adecuada de nombrar el trabajo que aún falta por hacer, en función de seguir publicando e investigando plumas femeninas, es el de la divulgación. Posicionar de nuevo su nombre en la historia literaria, ya que como menciona García Esteban, el artista constituye la esencia de una época, si sólo se reconstruye la historia a partir de la masculinidad, quedan huecos enormes dentro de los anales.

Desde el comienzo de mi licenciatura supe que tenía predilección por los estudios de género e interés por leer la mayor cantidad posible de autoras mexicanas, con la ilusión de incluir en mi horizonte de expectativas el imaginario, saberes y preocupaciones de las que me precedieron; también me sentí identificada con sus narraciones. Decidí muy temprano que mi tesis debía versar sobre este campo de estudio y la respuesta llegó al encontrarme con Indiana Nájera y Carmen Báez de la forma más inesperada.

La fuente generadora de esta investigación surgió a partir de un pequeño taller que impartió la Dra. Azucena Rodríguez en la UASLP en el año de 2018 con motivo de la celebración de la semana de la Facultad de Ciencias Sociales y Humanidades. El taller se basó en presentar un recorrido histórico por algunos nombres representativos de la literatura escrita por mujeres en el siglo XX mexicano, derivado del libro de la doctora *Coincidencias para una historia de la narrativa escrita por mujeres*. En *Coincidencias* se halla un recuento de escritoras mexicanas por generaciones, ya sea históricas o temáticas, se presenta en breve a las autoras y sus obras, para proceder a realizar un análisis comparativo de sus textos, lo que permite encontrar las coincidencias que comparten.

Por una filiación particular, me interesé por las mujeres que escribieron durante la época revolucionaria, pues hasta ese momento sólo conocía a Nellie Campobello. Gracias a la Dra. Rodríguez y su libro, descubrí a otras autoras de la revolución, quedé encantada por

los cuentos de Carmen Báez e Indiana Nájera y sus artificios literarios. Entre las concurrencias que encuentra Rodríguez como compartidas destacan: el uso de personajes femeninos e infantiles y el motivo constante de la maternidad. Este último punto llamó mi atención, pues me parecía singular respecto a las representaciones narrativas de la guerra que me ofrecían autores masculinos como Martín Luis Guzmán o Mariano Azuela.

Me acerqué a los textos de estas autoras y comprobé la unicidad de su estilo, con lo que configuré una hipótesis inicial: ambas comparten una configuración similar al desarrollar sus personajes femeninos que se sostiene bajo constructos femeninos de la maternidad; sin embargo muestran miradas transgresoras de la gesta revolucionaria, ya que posicionan a sus personajes femeninos como entes políticos pensantes que dudan sobre la efectividad de la revuelta.

A continuación expondré un resumen de la estructuración y contenido de la presente investigación. En el primer capítulo se puede consultar un apartado biográfico de cada una de las creadoras intelectuales de la obra que analizaré. El propósito de dedicar un capítulo entero a este cometido es debido a la poca información que se puede encontrar sobre las autoras, con lo que espero brindar en mi tesis un humilde esfuerzo por resumir en un sólo lugar la información biográfica disponible. También resultó de carácter necesario, debido a la naturaleza testimonial de la Narrativa de la Revolución, el conocer la vida de sus creadores, ya que permite comprender de forma más completa y desde otra perspectiva su literatura.

El segundo capítulo es un marco histórico sobre la Narrativa de la Revolución. Fue importante desarrollar este apartado ya que esta literatura aunque se concibe como un género aparte, se sostiene bajo multiplicidad de formas narrativas, abarca un periodo de producción amplio y los estilos son distintos. Debido a sus difusos límites, fue importante establecer características compartidas por los textos, así como en su contexto de producción. Se realizó una somera línea histórica para describir los antecedentes, inicio, auge y fin. Era importante para el desarrollo de la investigación detenerse en uno de los atributos del género, el carácter testimonial, por lo que es el punto final del capítulo. Fue necesario ahondar en ello, por un lado, porque Indiana Nájera tuvo una participación activa en el conflicto, fue soldadera; en uno de sus cuentos, “Nochebuena”, se hace una reconstrucción de una de sus memorias al transitar por el regimiento. De Carmen Báez, por otro lado, se sabe que no tomó parte del

conflicto, pero sí lo presencié durante su infancia y adolescencia. Gracias a el desarrollo de su reseña se puede dar cuenta de un marcado interés por la historia de las mujeres que formaron su nación, en especial, por las soldaderas.

El tercer capítulo “Ni Amazonas ni Marías”, expone los antecedentes que hasta el momento pude localizar sobre el análisis de los personajes femeninos en la Narrativa de la Revolución. Se enmarcan formas de análisis previas, estereotipos ya detectados por investigadoras pioneras interesadas por este tema. La historia literaria realizada sobre las mujeres autoras de narrativa revolucionaria es un campo en ciernes, son pocos los estudios al respecto. Presento un recorrido por estos, para contextualizar sobre las obras que produjeron las contemporáneas de Báez y Nájera, aquellas preocupaciones que plasmaron en letras, cómo fueron y han sido recibidas por la crítica. La mayor parte de los estudios presentados elaboran una lista de motivos diferenciadores entre los personajes masculinos y femeninos, así como de los discursos presentes en la narrativa escrita por hombres y mujeres.

El cuarto capítulo es mi marco teórico, la bibliografía primaria que utilicé fue el libro *Carácter/Character* de la investigadora Azucena Rodríguez. El texto académico de Rodríguez es un esfuerzo por ofrecer a los estudiantes de letras un resumen de las teorías más importantes para el análisis de los personajes. Se inicia el capítulo con el cuestionamiento de qué es un personaje y el cómo la trama se sostiene gracias a este artificio literario. Me centré en el método de la configuración de personaje para desarrollar el análisis de mis cuentos, a partir de la caracterización psicológica y física. La técnica que me convenció para desentrañar la estructura de un personaje fue el análisis narratológico basado en el análisis del discurso de Roland Barthes, por lo que se podrá revisar una definición central de personaje como un nominal que atrae un conjunto de semas más o menos concordantes o disonantes entre sí que logran la ilusión de una conciencia humana actante.

Mi producto final es el capítulo cinco, el análisis de los cuentos. En estos se condensa toda la información y metodología obtenida de los capítulos anteriores. Es un intento por encuadrar los cuentos dentro de las características definidas para la Narrativa de la Revolución. Me centré en caracterizar a los personajes femeninos protagonistas y secundarios de las historias. Se hace énfasis en reducir los personajes a un tipo de paradigma femenino y hallar coincidencias entre ellos, a la vez que establece diálogo con los estudios

precedentes expuesto en el capítulo tres. Me enfoco en el análisis discursivo, localizando los semas que configuran a los personajes para elaborar a los tipos; como objetivo secundario, expongo un somero análisis de los personajes masculinos para definir a los femeninos por oposición.

Las conclusiones son breves debido a lo explícitos y detallados que pretenden ser mis análisis, es el sumario de las características compartidas por los personajes para plantear la posibilidad de clasificarlos por tipos. Sin más por el momento, se da inicio a la tesis, con el deseo de que el lector se motive a consultar el corpus de Carmen Báez, María Esther Nájera y todas aquellas mujeres que quedaron fuera del canon.

CAPÍTULO 1. LAS AUTORAS

María de Lourdes López Alcaraz y Graciela Martínez-Zalce en *Manual para investigaciones literarias* atienden que al momento de delimitar el tema de una investigación literaria las condiciones son diferentes al tratar con un autor contemporáneo y uno clásico, lo que se reafirma con aquellos fuera del canon:

Umberto Eco (1982) dice que no es lo mismo hacer una tesis sobre un autor o autora clásico que sobre uno contemporáneo. En el caso del clásico, nuestra obligación no es sólo conocer la obra, sino, al menos, la mayor parte de lo que se ha escrito sobre ésta. En el caso de las y los contemporáneos, todo está por decirse; no existen los criterios de autoridad útiles para la comprobación de lo que se afirma; los riesgos que cobra nuestra propia palabra son mayores y así, por ejemplo, la obligación de situar a la o el autor en su contexto es mayor (22).

Se considera, a partir de la reflexión interior, de primera necesidad establecer el contexto biográfico de las autoras. No por caer en el desafortunado error de sobreponer su vida a su obra y dejar de lado la valoración estética y crítica; sino como un modesto y pequeño intento por vindicar su lugar dentro de una cultura social y literaria que no estará completa hasta dar paso a las voces femeninas dentro de sus páginas. Recorro al prólogo de *Páginas íntimas*, la autobiografía de Indiana Nájera, aparato que utiliza la propia autora, como sitio de exposición de las motivaciones que la llevaron a escribir su propia biografía. Apremia a su lector de no reprobarlo como un acto de “exhibicionismo” (12), sino como mera expresión humana, un documento donde se pueden hallar condensadas las circunstancias históricas de una época, en manos de un profesional de la comunicación, como lo es el artista. Para ello, a su vez, cita a otros intelectuales que compartieron este pensar:

Don Fernando García Esteban, en la “Vida de Florencio Sánchez” expresa: “esta es la importancia de las biografías: presentar al hombre, ponerlo en contacto con la otra parte del arte que es el pueblo. Y quitando la mentira, dejar una persona más en el conjunto humano, que por su fuerza y el carácter de su vida, obtiene así poder director. Una autobiografía o biografía no es un chisme encuadrado. Si un hombre cualquiera encierra la experiencia de toda su existencia, un artista, por su forma, por su médula y expresión, constituye todo el momento de una época. Algo más: como el poder de intuición y sedimento del artista capta todo el movimiento natural y lo expresa según la forma de su técnica para que sea gozado, hay trozos de su ser y de su momento dispersos. Y para los intelectuales cultivados, nace el

arte puro. Sólo en lo viejo hay pureza. En lo contemporáneo la vida toma un interés primordial. De ahí, que sea necesaria la verdad” (Nájera, *Páginas íntimas* 12).

Si ya representa dificultades encontrar ejemplares físicos o digitales de las obras de las escritoras, lo es aún más el acceso a su biografía, se repiten datos de someras semblanzas en los diferentes diccionarios de autores y, en ocasiones, dentro de los ejemplares donde se antologaron. Es complicado rectificar la información proporcionada al no tener punto de comparación, sucedió, por ejemplo, al elaborar la reseña de Indiana Nájera, ya que en el *Diccionario de escritores mexicanos, siglo XX: U-Z*, se asegura que es sobrina de Manuel Gutiérrez Nájera (2), información que no se advierte en algún otro texto, ni ella misma en su autobiografía lo menciona. Es necesario hacer un trabajo de archivo para corroborar, sin embargo, no cabe dentro de los límites de la presente investigación.

Ya establecidas las razones por las que se incluye una descripción biográfica detallada, se procede con las reseñas. Cada texto se sustenta en una fuente principal y se complementan con datos de consulta de fuentes secundarias. Para Carmen Báez se utilizó “Carmen Báez: Escritura de Libertad” del libro *Creadores de Utopías*, donde la Secretaría de Cultura de Michoacán recolectó en dos volúmenes biografías de ilustres personalidades del estado, Roxana Elvridge-Thomas se encargó de Báez. Para la autora guerrerense, se cuenta con información de primera mano, sus autobiografías: *Carne Viva*, publicada en 1943 y *Páginas Íntimas*, publicada en 1970.

1.1 Semblanza de Carmen Báez

Carmen Báez Carrillo nace casi a la par del estallido revolucionario mexicano, el 21 de diciembre de 1909. Sus padres fueron Benjamín Báez y María Carrillo. En un México afectado por el analfabetismo, donde las mujeres contaban con escasas oportunidades de formación académica, estudió en la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo en la Normal de Maestras: se tituló como Profesora de Educación Primaria. Continuó su preparación al tomar cursos en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México (Elvridge-Thomas 70).

Con apenas 19 años en 1928 publica su primer libro, el poemario *Cancionero de la tarde*. Este no tiene pie de imprenta, por lo que no hay datos de edición. Elvridge-Thomas apremia en contextualizar que durante estos años el Estado se encontraba en un punto álgido de la guerra, el libro se produjo o imprimió durante la guerra cristera: “Morelia fue tomada con un violento saqueo a edificios públicos y casas particulares. Posteriormente, en el lapso que medió entre 1926 y 1929, la economía de Morelia en particular y de Michoacán en general, se vio fuertemente afectada debido a la Rebelión Cristera” (Elvridge-Thomas 70).

Se inició en el periodismo y la literatura publicando artículos y cuentos en diversos medios, en particular en *El Nacional*, fue articulista de planta desde 1934: “Colaboró en diversas publicaciones periódicas, entre ellas, *Revista de Revistas*; [...] y en *La Escuela del Mañana*, donde fue jefa de la sección literaria” (Secretaría de Difusión Cultural y Extensión Universitaria). En el *Diccionario de escritores mexicanos, siglo XX* de Aurora Ocampo se puede consultar parte de la bibliografía de las publicaciones periódicas en donde participó alguna vez Báez, gracias a ello añadimos otros títulos a la lista como el: *Anuario Columna*, de la Unidad Mexicana de Escritores en 1962, y la revista *Siempre!* en 1964 (Ocampo 132).

Pude localizar en el Sistema de Índices de la Hemeroteca Nacional de México una de sus publicaciones, se trata de cuatro sonetos titulados: "Huida", "Tú, que lanzaste al viento...", "Viajeros" y "Llegada". Según la información anotada en la ficha hemerográfica, bajo el encabezado *Cuatro sonetos de invitación al viaje*, fechado el 31 agosto 1947, se localizan en *Revista Mexicana de Cultura* suplemento dominical de *El Nacional*. Es destacable notar que

fue su espacio de publicación principal, según Iliana Olmedo: “representó uno de los espacios más influyentes del medio cultural en lengua española” (185), en el que confluían crítica y creación literaria. Nombres notables publicaron entre sus páginas, como Andrés Henestrosa, José Mancisidor o Leopoldo Zea. La *RMC*, como me referiré en adelante, fue un suplemento dominical de *El Nacional*, en el que se encontraban: “textos sobre literatura, arte, filosofía, teatro, libros, música y ciencias” (*Sihena*), esta revista fue fundada en 1947 como un suplemento cultural dirigida por Fernando Benítez.¹

El Nacional gustaba de realizar distintos concursos de índole literaria, los hubo de cuento, novela, comedia y biografía, estos se publicaban en la *RCM*. En 1955 Báez gana el Concurso Permanente de Cuentos Mexicanos con el cuento “Dos o tres meses”, se puede encontrar esta narración en *La robapájaros*, primer y único libro de narrativa de la autora.

La convocatoria se abría cada mes, se evaluaba mediante votación y, según el *Diccionario de literatura mexicana: siglo XX*, se les daba prioridad a las narraciones de tesis revolucionaria (326). Se puede entender la inclinación temática de la *RMC*, ya que se instaura durante la canonización de la narrativa de la Revolución, la polémica nacionalista se discute aún: “El canon de la ‘novela de la Revolución’ (categoría y referente) se gesta en estos años y su primacía se acendra en el cardenismo, que consolida el esquema que exige la participación del artista en el diagrama social” (Olmedo, 190). Bajo dicho contexto histórico es quizá por ello que se ‘favorece cierto esquema literario’ (Olmedo 216) con un eje que privilegia y “opone la objetividad-testimonial a lo subjetivo-psicológico” (Olmedo 191), creando un sitio propicio para la denuncia social.

Resulta curioso que, a pesar de la visión del suplemento, el cuento ganador de Báez no tenía tema revolucionario. “Dos o tres meses” es una historia cómica en la que un hombre cree que padece una afección cardíaca que le cobrará la vida en dos o tres meses, por lo que, como último acto de buena voluntad, decide asesinar a un canalla, pues no importa ya que lo

¹ El suplemento a veces consta de número dedicados a un tema o a un autor en especial. Durante los años cincuenta destacan algunas secciones fijas como “Cosas de mi pueblo”, por Ermilio Abreu Gómez; “Las letras y las artes” y “Alacena de minucias”, ambas por Andrés Henestrosa; “El teatro”, por Antonio Magaña Esquivel; “Los libros”, que tuvo a diversos autores a su cargo, como María Elvira Bermúdez y Salvador Reyes Nevares, y “La vida cultural”, que tendrá larga duración, por Raúl Ortiz Ávila y Fedro Guillén (Pereira 326).

encarcelen; sin embargo, resulta que malinterpretó el diagnóstico y se arma un enredo. Puede que este cuento electo no compartiera en específico el argumento revolucionario, empero, Báez fue articulista de planta en la *RMC*, que, como se demostró, fue un espacio de desarrollo para la narrativa revolucionaria, lo que pudo influir en su letra. Elvridge-Thomas asegura que continuó publicando cuentos en *El Nacional* (71), quizá *La robapájaros* sea producto de la recopilación de estos, como ejemplo “Dos o tres meses” sí fue incluido. Queda en deuda la revisión y recopilación de la obra de Báez en publicaciones periódicas, lo cual se escapa de los límites de esta tesis.

En 1939 inicia labores dentro del ámbito público en la Secretaría de Relaciones Exteriores, fue enviada a París como tercer secretario, la única mujer entre las 6 personas integrantes de esa legación. Su comisión coincide con el inicio de la Segunda Guerra Mundial, lo que trunca su ejecución:

En julio de 1939, se trasladó a Burdeos por dos días, para realizar una delicada comisión y en general, cumple con sus labores con profesionalismo y entrega. Sin embargo, el 27 de septiembre llega una orden que solicita su traslado por seguridad, debido a la inminente invasión de Francia por Italia y Alemania, como efectivamente sucedió unos meses después, en junio de 1940. Ya desde el 19 de abril y previendo este acontecimiento, el Embajador Narciso Bassols solicita en una carta que no se le traslade, ya que la señorita Báez había trabajado de manera sumamente eficaz. Su petición fue desoída y Carmen Báez se traslada, el 28 de septiembre, a la Ciudad de México. Nuevamente un conflicto armado es significativo en su vida (Elvridge-Thomas 72).

En 1940 es comisionada a Washington y en noviembre decide presentar el examen de funcionaria de carrera y obtiene la categoría de Canciller de Primera por su alto rendimiento. Elvridge-Thomas revisó su examen y anota los pormenores de tres de sus pruebas, primero la de español, alaba su retórica y manejo del discurso, así como su forma de pensar: “nos deja ver sus ideas de igualdad social, equidad de todos los agentes sociales y profundo respeto hacia la integridad humana y la naturaleza” (Elvridge-Thomas 73). En la segunda prueba: “versa sobre el papel de la mujer mexicana en la historia y reivindica sus derechos e igualdad, al tiempo que censura el hecho de que se la relegue al hogar” (Elvridge-Thomas 73), aludiendo a figuras históricas femeninas como Josefa Ortiz de Domínguez, la Chinaca, Lucrecia Toriz. Por último, a fin con la línea de la presente investigación, en dicha prueba conflictúa la valorización del papel de las soldaderas en la lucha armada. A continuación, una síntesis de lo que pudo rescatar Elvridge-Thomas de su lectura:

Resalta en ella su capacidad de lucha, tomando el fusil, pero también el carácter noble que la lleva, además, a ser cocinera, enfermera, esposa, madre. Tiene la capacidad por igual de blandir el arma y llenar el jarro de agua. Resalta el hecho de que hubo valientes coronelas y generalas que no dudaban en dar la vida por su causa y que no escatimaban en recursos físicos para soportar largas cabalgatas y caminatas y fuertes batallas. Son mujeres que deciden su destino y luchan por incidir en el de su patria, y así lograr una vida mejor para sus hijos. Destaca su energía tanto para defender sus derechos como para llevar a cabo hechos patentes para lograrlo (Elvridge-Thomas 74).

La soldadera y las mujeres que vivieron la lucha armada, desde fuera y dentro de las trincheras, son figuras que rescata Báez en su narrativa. Se muestra conocedora de la historia de sus congéneres, preocupada por el medio y las condiciones sociales que la rodean: “no solamente demuestra su buen oficio de escritora sino que además nos deja ver sus ideas de igualdad social, equidad de todos los agentes sociales y profundo respeto hacia la integridad humana, y la naturaleza” (Elvridge-Thomas 73).

El tiempo de Carmen Báez dentro del servicio exterior fue corto a pesar del excelente resultado obtenido en el examen y las buenas referencias de sus compañeros de servicio, a la altura de ser nombrada primer canciller, de tres posibles categorías, fue revocada de su cargo. Las condiciones fueron turbulentas y poco comprensibles, de primer momento se objetó que Báez no contaba con la capacidad suficiente para desempeñarse como diplomática, se pide mejore su inglés y su cultura general (Elvridge-Thomas 75), a los pocos días solicitan su renuncia. Contrario a esto se le asigna ocupar el consulado de Canadá, después se le avisa que le serán revocados todos sus nombramientos, incluido el de tercer secretario. Se le restituye el cargo de canciller un mes después y se le manda de vacaciones. Como movimiento final se le impugna por falta de firma en las nóminas y recibos en su estadía como secretaria en París. El último documento de baja como secretaria está fechado el 16 de noviembre de 1941, el proceso álgido vivido por la escritora dentro del Servicio Exterior dura poco menos de un año.

En 1957 se publica su primer y único libro de narrativa, *La robapájaros*, editado por el Fondo de Cultura Económica en el número 34 de la colección Letras Mexicanas. Es la segunda mujer en aparecer dentro de la colección, al revisar la lista de títulos publicados desde el inicio de la serie en 1952, salta a la vista que no se publica ningún nombre femenino hasta 1957 que se editan cuatro autoras de forma consecutiva (tomos del 33 al 36): Sara García Iglesias con *Exilio*, Carmen Báez con *La roba-pájaros*, Guadalupe Amor con *Yo soy*

mi casa y Rosario Castellanos con *Balún Canán* (Higashi 599). La colección representó un espacio de formación canónico donde confluían diversos géneros, una pluralidad de autores consolidados y emergentes que forman una de las colecciones más duraderas y reconocidas del Fondo:

La colección Letras Mexicanas se había vuelto muy influyente al paso de pocos años (se había inaugurado apenas en 1952 con la Obra poética de Alfonso Reyes) [...] No resulta necesario, por supuesto, abundar mucho sobre el prestigio casi mecánico que alcanzó la colección Letras Mexicanas a muy poco de haberse fundado: contribuía a ello, sin duda, el equilibrio armónico entre autores con amplio reconocimiento en el campo cultural y otros más que, por su juventud, serían poco conocidos entonces, pero cuya obra anunciaba un tremendo parteaguas en la literatura mexicana (Higashi 599).

Carmen Báez toma parte en el segundo grupo, autores poco reconocidos, que, aunque no resulta hoy en día un nombre común de escuchar dentro del canon literario mexicano, sí fue antologada en diversas ocasiones por nombres como Luis Leal y Edmundo Valadés, y se tomó en cuenta su obra para construir la historia del cuento sobre la Revolución mexicana. Al lado de Nellie Campobello es de las pocas mujeres cuyo nombre se reconoce dentro de esta narrativa, es muy probable que haya adquirido este reconocimiento gracias a la publicación de sus cuentos por el FCE, ya que, como anota Alejandro Higashi, significó un espacio de consolidación:

Esta selecta agrupación, conformada por simple azar o con un interés específico por parte de la editorial, consolidó en el imaginario de los lectores la presencia de una literatura mexicana joven escrita por mujeres como ninguna otra forma de publicación fuera de colección o en una editorial menos prestigiosa y con menor fuerza de penetración comercial pudo haberlo logrado. Sin duda, se imprimían aquí y allá novelas y compilaciones de cuentos escritos por mujeres, pero la ausencia de un marco explícito, prestigioso y bien comercializado como el que se podía esbozar en Letras Mexicanas (602).

La robapájaros consta de 20 cuentos de corta extensión: las infancias, el medio rural, la Revolución, considerables personajes femeninos y los animales son partícipes de las narraciones. El libro se reimprimió 4 veces más, el último tiraje del que tengo registro, por el momento, es de 1986. Existen algunas reseñas poco favorecedoras publicadas en medios impresos en el año de publicación del libro, donde se le acusa de cursilería y falta de complejidad, verbigracia en *Cuadernos Americanos*, Mauricio de la Selva:

Veinte denominaciones reúne la autora en este nuevo tomo de *Letras mexicanas*, el cual toma su título de uno de los cuentos de mayor extensión. Carmen Báez desenvuelve los temas que aborda en una línea que bien podríamos llamar de ternura, línea que a ratos es llevada a tal extremo, que decae desafortunadamente en expresiones cercanas a la cursilería.

Algunos de sus cuentos dejan la impresión de haber sido solucionados apresuradamente. Otros, en cambio, no sólo eliminan de golpe esa impresión, sino que muestran a la autora sobre un plano de conocimientos y sensibilidad, relacionados con el género (283-284).

Dicho lo anterior, por otro lado, Juan Carbajal en la *Revista de Universidad Nacional Autónoma de México* mencionó:

El mundo de lo minúsculo —¿existe?— suele ser mal contemplado, se precisa de la convivencia efectiva con lo pequeño y de la mirada aguda para comprender su trascendencia. En *La roba-pájaros* todo acaecer está engendrado o vitalmente relacionado con seres y situaciones, manifiestamente pequeños los primeros e ingenuamente cándidas las segundas.

[...] Una de las virtudes indudables de Carmen Báez es la perfecta identificación con su estilo; en todas las narraciones se nota el mismo trazo, al final de la lectura se percibe su homogénea continuidad. Notamos, sin embargo, paralelo a ello, la repetición de palabras que por el empleo mismo que su autora les confiere, hacen más evidente su repetición y desvirtúan, de paso, su significación. “Absurdo”, por ejemplo, está dicho en casi todos los cuentos, y el error es éste: está demasiado “dicha”. Concretando: si lo absurdo se da como categoría existencial, la obra literaria en su acepción propiamente artística, es decir: poética, deberá crear la atmósfera absurda para que el lector pueda participar de ella sintiéndola; en toda situación genuinamente absurda —si la hay—, en el mundo de Kafka, digamos, el lector es quien siente más y conoce lo absurdo que el personaje mismo, que no hace más que vivirlo; y aquí nace toda la diferencia: se trata de comunicar la emoción, no contarla.

En *La roba-pájaros*, pocas, contadas veces, la narración deja de ser tal, y esto que podría constituir la característica vital de la obra —dado el anhelo poético que se insinúa en ella—, la deja en permanente esbozo (30).

Una de las críticas que se repiten es la simplicidad de su narrativa, tanto en la estructura diegética como a nivel discursivo. Es indiscutible que el estilo de Báez no es rebuscado ni tiene la intención de saturar de artificios, la maestría recae en la naturalidad, lo que se vuelve coherente con el fondo de los cuentos: a nivel espacial predomina el ambiente rural, se focaliza en niños, mujeres y animales, el tiempo es lineal y el narrador extradiegético. Incluso se podría pensar en una estructura fabulesca en cuentos como “El contador de cuentos”, lo que falta preguntarse es a qué tipo de lector estaba dirigido el texto, no se creó como un conjunto de cuentos *per se*, sino que es producto de la recopilación de su producción literaria en los medios impresos periódicos. El cuento antes mencionado, que incluso abre con el epígrafe: “Para contarle al hijo de un domador de leones” (Báez, *La robapájaros* 29), es un texto con dos niveles narrativos: el primero, en el que un contador de cuentos les narra a los niños historias que le susurró el pozo; y el segundo, es la historia que les cuenta. Una caracolita y un grillo se casan, mueren debido a que el grillo era muy perezoso y se ahogaron por no querer cerrar la ventana mientras llovía. Los niños asustados reclaman

al cuentacuentos por el trágico final, por no ayudar a los bichitos y el hombre responde: “— Bueno...— dijo el contador de cuentos—, eso es lo que a mí me dijo el pozo. Mañana le vuelvo a preguntar. ¡A lo mejor no se ahogaron! ¡A lo mejor habían aprendido a nadar!” (Báez, *La robapájaros* 37).

Dada la formación normalista de la michoacana, no es descabellado que un cúmulo de sus cuentos se dirigiera a las infancias. Hay una breve descripción de su estilo por Luis Leal en *Cuentos de la Revolución*: “Como narradora se distingue Carmen Báez por el énfasis que da a los problemas de los personajes de origen humilde. Sobre todo en el caso de las mujeres, capta con habilidad y destreza sus sentimientos y aspiraciones. Las anécdotas las desarrolla con sencillez, lo que da al cuento frescura y, a veces, un sentido de irrealidad” (115).

Aquellas anécdotas que comparten el tema revolucionario tienden a ser más crudas y menos predecibles en su estructura, en comparación a las de corte fabuloso. El voltear la mirada hacia las infancias es un punto que se reconoce en las pocas críticas que se pueden encontrar sobre su literatura, se le relaciona con Nellie Campobello en el uso de dicha focalización, Alejandro Toledo lo anota en el prólogo “Noticia restringida del cuento de la revolución”, para la edición conmemorativa del 2010:

Sería impropio decir que en lo que a la narrativa se refiere la Revolución tuvo sus Adelitas, mas son de señalarse los trabajos de Nellie Campobello y Carmen Báez. De esta última se rescata “El hijo de la tiznada”, en donde se coincide con Campobello en la mecánica de referir las historias de guerra bajo la óptica de la infancia: por un lado está el mundo serio de los adultos con sus ceremonias de castigo o venganza; y por el otro, y en paralelo, el ajusticiamiento de un buey, que es lo que a la niña más asombra (párr. 8).

Como hubo aquellos que consideraban su literatura menor, los hubo quienes que la aplaudieron, nada menos que Juan Rulfo y Edmundo Valadés. Elvridge-Thomas recoge la anécdota que lo relata (71). Decidí consultar la fuente original, se realizó una entrevista al escritor y difusor cultural José Luis Rodríguez Ávalos, este cuenta con una larga trayectoria dentro de las artes en el estado de Michoacán, pertenece al Colectivo Artístico Morelia A. C., el cual está cerca de celebrar medio siglo de actividades. A continuación, se presenta el resultado de la entrevista realizada al escritor, quien conoció de primera mano tanto a Carmen Báez como a Edmundo Valadés. Entre las actividades culturales que realiza Rodríguez destaca el “EnCuento” o Congreso Mexicano de Letras, punto de encuentro de escritores de

todo el país que visitaban año con año Michoacán para presentar libros y celebrar la literatura con conferencias o pláticas; a su vez, se cultivaron las nuevas letras con talleres de escritura creativa, como producto de ello se publicó en 2019 una antología de los cuentos obtenidos, cito el resumen del libro para entenderlo aquello que fueron aquellos “EnCuento”:

En 1986 decidió el Colectivo Artístico Morelia A. C., organizar una reunión de cuentistas de Michoacán para conocer la realidad de ese género narrativo, que era una especie de "patito feo" de las letras michoacanas. Junto con la Imprenta "Las Palabras" se convocó al Primer EnCuento para los días jueves 11, viernes 12 y sábado 13 de diciembre, mes del XII aniversario del Colectivo; se realizó en el Aula Mater del Primitivo y Nacional Colegio de San Nicolás de Hidalgo, pues quienes formamos parte del Colectivo somos nicolaítas. La sorpresa fue recibir a más de 300 cuentistas —mujeres y hombres— de Michoacán, de otros estados de la República y un par de extranjeros—. Cada año se siguió realizando el EnCuento que casi de inmediato se convirtió en el Congreso Mexicano de Letras, del que se hicieron 20 ediciones para constatar que el cuento tiene buena salud en Michoacán y en México (*Narrativa Michoacana: Letras de Michoacán* contraportada).

Este congreso recibió en considerables ocasiones la visita de Edmundo Valadés. José Luis Rodríguez rememora cómo en una de aquellas charlas el narrador contó la historia del chusco malentendido que causó la publicación del cuento “El hijo de la tiznada” en *El Nacional*, ya que Rulfo, al pensar que era obra de su amigo, le reclamó no usar su nombre real y ponerse “pseudónimos de vieja”, cuando el cuento pertenecía efectivamente a Carmen Báez, quedaron encantados con la lectura y decidieron conocer a la escritora:

“Don Edmundo era habitual asistente a los EnCuento, que eran el Congreso Mexicano de Letras que se hacía en diciembre. Valadés sabía mucho de escritoras y escritores de Michoacán y siempre daba conferencias interesantes con esos temas. Una vez comentó que Juan Rulfo llegó hasta el taller de Edmundo y le dijo: "Cuando publiques no te pongas pseudónimos de viejas". El altercado era porque había aparecido en *El Nacional* un cuento titulado "La hija de la chingada" [sic], de una tal Carmen Báez. Edmundo acababa de publicar "La muerte tiene permiso" y Rulfo pensó que era parte de esa producción. Así se dieron a la tarea de conocer a Carmen Báez, a quien siempre admiraron por sus cuentos y su poesía” (Entrevista, 2023).

Da fe del hecho el que Valadés haya decidido añadir cuentos de la autora en *Con los tiernos infantes terribles* y *Cuentos Mexicanos Inolvidables I*, ambas antologías. Otros autores también la incluyeron en sus selecciones: Luis Leal en *Cuentos de la Revolución*, Xorge del Campo en *Víctimas de la ira. Niños y animales en la Revolución Mexicana*, Felipe Garrido en *El apóstol y otros cuentos de la Revolución*, Jesús Romero Flores en *Leyendas y cuentos michoacanos* y *Antología Literatura Michoacana*, José Mancisidor en *Cuentos mexicanos de autores contemporáneos*. Los cuentos que se repiten como selectos son “La

cilindra” o “El hijo de la tiznada”, Mancisidor optó además por “La pájara”, y Flores por “Justicia”.

El Colectivo Morelia y José Luis Rodríguez también contribuyeron a la creación del Premio Nacional de Cuento Carmen Báez, abierto para creadores nacionales, se realizó el certamen 16 años continuos desde 1990.

La historia es larga pero la sintetizo. En 1986 se reunió el Colectivo para analizar la situación del cuento en Michoacán. Saltó el nombre de Carmen Báez que era un personaje oscuro en Morelia, a pesar de que aquí estaba su familia pero no quisieron hablar de ella. Don Edmundo nos acercó más a la obra de ella, sobre todo sus trabajos diplomáticos y colaboraciones en *El Nacional*. Mi hermana Rosa María, que vive en México, me puso en contacto con ella y se produjo la charla que ya comenté. El primer concurso fue en 1990 y el último en 2006, publicamos 13 libros que se distribuyeron en Latinoamérica, España, Cuba y otros países (Entrevista).

La plática que refiere Rodríguez es aquella oportunidad que tuvo de conocer Báez para pedirle utilizar su nombre en el concurso, a lo que en un primer momento se mostró reticente y tras una larga charla logró convencerla:

Sí la conocí, fui a visitarla a su departamento en el DF para pedirle permiso de ponerle su nombre al concurso nacional de cuento, ella estaba reacia. Ya era una mujer grande, regordeta, asistida por una mujer para hacer las comidas y el aseo. Casi tres horas para lograr que aceptara, siempre y cuando no tuviera ella que estar presente en ninguna actividad. Así fue, nunca asistió a ninguno de los premios y cuando ya iba a hacerlo se murió. (Entrevista).

Se recuperó una publicación en la plataforma Facebook en la que el escritor evoca aquella primera experiencia tras la realización del concurso:

I Premio Nacional de Cuento Carmen Báez. Colectivo Artístico Morelia, A. C.

J. L. Rodríguez Ávalos

Los escritores cuentan con una diversidad de concursos literarios que, al decir de algunos, no sirven para nada.

Pero la mayoría suele participar como un ejercicio para poner a prueba su capacidad de producción, un reto a sus habilidades, y hasta hay quien lo hace como si jugara a la lotería para ver si se saca un premio que, a la postre, no lo sacará de deudas, pero le otorgará cierto prestigio y una que otra envidia en el gremio.

Dentro de la Jornada de Escritores por la Paz de 1990, el Colectivo Artístico Morelia, el Ayuntamiento de Morelia y la Dirección de Literatura de la UNAM convocaron al Premio Nacional de Cuento que lleva el nombre de la escritora moreliana Carmen Báez, en el que participaron 108 cuentos de todo el país.

El jurado, nombrado por la UNAM, otorgó tres premios y tres menciones, mientras que el Comité Organizador seleccionó 7 cuentos más para completar una edición [...]

[...] Así inició la historia de este Premio Nacional de Cuento, teniendo como jurados a los escritores Ignacio Padilla y Armando Oviedo.

La edición apareció en 1991, a un mes de concluido el certamen, lo que permitió obtener la confianza de escritores del país. Desde entonces, docenas de cuentos participan cada vez que aparece la convocatoria del Premio Carmen Báez.

La portada presenta un dibujo del pintor Gilberto Ramírez, quien ilustró muchos libros del Colectivo.

Consta este libro de 78 páginas, fue editado por el H. Ayuntamiento de Morelia y salió de la imprenta de Ediciones Michoacanas.

Luego se hizo llegar esta edición al más de un centenar de escritores participantes de toda la República, que así se dieron una idea aproximada de los temas, la calidad y la cantidad de cuentos que se producen en el país y se despertó el interés por un concurso que destacó a una escritora moreliana olvidada (Facebook).

La información biográfica sobre Carmen Báez es escasa: se reseña su vida en *Dictionary of Mexican Literature* coordinado por Eladio Cortés, y en el *Diccionario de Escritores Mexicanos Siglo XX* coordinado por Aurora M. Ocampo. La semblanza más detallada es la biografía que realizó Roxana Elvridge-Thomas para la Secretaría de Cultura de Michoacán en *Creadores de Utopías*, donde se reúnen biografías de michoacanos significativos para el desarrollo cultural y artístico de Michoacán, por lo que es la fuente principal de este apartado biográfico. Queda pendiente reconstruir de forma más precisa su vida, recopilar su trabajo periodístico y obra completa, en pro de seguir la construcción de la literatura escrita por mujeres mexicanas. Carmen Báez quizá no cuenta con una producción tan prolífica como la de Nellie Campobello, pero sí comparte con ella un papel dentro de la narrativa de la Revolución que requiere vindicarse. Una mujer que ocupó cargos públicos en el país, que desarrolló su pluma en publicaciones periódicas, que publicó en una de las colecciones canónicas del FCE, y desarrolló la poesía y la narrativa, no debería perderse en el pasado. Lo último que se sabe de Báez es que ocupó el puesto de titular en la Dirección Nacional de Cinematografía de 1962 a 1964 (Ocampo, 132). Murió en 2005 en la Ciudad de México (Elvridge-Thomas, 76). Casi la mitad de su vida queda incógnita, pareciera que fue una mujer que prefirió alejarse del ojo público al grado de no querer aceptar se creara un concurso de cuento que homenajeara su persona, como la describió el escritor José Luis Rodríguez Ávalos en la entrevista.

1.2 Semblanza de Indiana Nájera

“Estas páginas están cargadas de dolorosa y a la vez provechosa experiencia” (Nájera, *Páginas íntimas* 7).

Páginas Intimas se publicó en 1970, a cargo de los talleres editoriales de B. Costa-Amic, Ciudad de México. Es una colección de experiencias vividas por Nájera hasta ese momento. En un sentido formal, tiene la estructura de una autobiografía; sin embargo, asevera que busca plasmar “un lapso de la vida de México en que, a partir de principios de siglo, todo ha cambiado” (Nájera, *Páginas íntimas* 11); lo hace con la intención de mostrar las circunstancias políticas, culturales y sociales que rodearon a una mujer mexicana que hasta ese momento había escrito ininterrumpidamente durante 38 años; lo difícil que fue ser escritora y periodista por circunstancias ajenas a ella que la aquejaron toda su vida, desde la discriminación laboral por género hasta el eterno dilema de la habitación propia:

todos los días... de la estufa a la lavadora; de esta máquina de escribir; cuando oigo que se derraman las ollas de un brinco me pongo en la cocina; luego, con las manos abonadas corro al teléfono, después otra vez a la máquina... ¡cuántas veces tengo una frase bien formadita y cuando quiero alcanzarla, ya se escapó! la muy zorra... Y lo peor es que no vuelve, se va para siempre y tengo que cambiarla por otra inferior (Nájera, *Páginas íntimas* 246).

Gabriel Chazaro Pous, narrador, periodista y poeta, prologa el libro. Para Cházaro, la importancia de *Páginas Intimas* es que guarda, incluso en su autobiografía, la preocupación de instruir a los jóvenes, afán que persiguió toda una vida María Esther Nájera. Al narrar las vicisitudes de su vida, busca que el lector aprenda de cada uno de sus errores y aciertos: es como una madre aconsejando. Nájera ve al artista como un hombre más en la sociedad, lo despoja del ejercicio de divinización que se les impone, quiere acercar a su lector y permitirle sentir la igualdad de su condición humana.

Nájera se abstiene de mencionar los nombres de las personas referenciadas en su biografía, se les nombra con apodos como: el profesor A. o el señor M. Aquellos con los que

mantuvo una relación trascendental: filial o romántica, mantienen su nombre. Tampoco aclara cuáles son los periódicos, revistas o programas radiofónicos en los que trabajó. Se limita a relatar las experiencias vividas en dichos empleos. Sólo en el capítulo “Adolescencia” comparte su proceso de iniciación a la escritura: los pseudónimos y los periódicos. Así mismo, se enorgullece de compartir que son alrededor de 100 cuentos los que salieron al público.

El libro se divide en siete capítulos. Los primeros se intitulan según las etapas de crecimiento de Nájera, “Infancia” y “Adolescencia”, el paso entre éstas se vio sesgado por el inicio de la Revolución mexicana, un acontecimiento importante en la vida de Nájera; “Decena trágica” se caracteriza por ser el apartado donde más influye la coyuntura social mexicana, se narra desde una visión infantil, aquello que recuerda sobre la campaña electoral de Francisco I. Madero y cómo el camino político, que parecía mejorar, se vino abajo tras la traición cometida por Victoriano Huerta. Más adelante, en “Complicaciones”, se encuentra a una mujer formada, que cuenta sus primeros proyectos profesionales, sus desengaños amorosos y aquellas difíciles decisiones que dirigieron el rumbo de su vida. “Germán de Velazco”, después, es una especie de entremés donde no actúa Nájera, el protagonista es Germán de Velazco, sirve como introducción para presentar a su último gran amor. “América” cuenta cómo conoció a Velazco y los años de su vida que compartió con él, ambos se desempeñaron como periodistas en diversos diarios, pasaron penurias económicas y tuvieron un gran amor uno por el otro. El último capítulo se describe a la perfección mediante su título: “La jauría”, la peor de sus crisis, un puñado de escritores maliciosos la difamaron de malversar fondos, lo que casi la lleva a la cárcel.

1.2.1 INFANCIA²

“No me gustaba hablar, ahora tampoco; el mundo que me rodeaba me era ajeno en absoluto. Sólo

² Los subtítulos son tomados directamente de los originales de *Páginas Íntimas*.

conocía el mío, el interior, el que llevaba dentro con mis sueños y mis fantasías” (Nájera, *Páginas íntimas*).

María Esther Nájera Arriaga, verdadero nombre de Indiana, nació en Teloloapan, Guerrero el 5 de febrero de 1906 (*Diccionario 2*). No se sabe cómo o cuándo su familia se trasladó a la Ciudad de México. Fue la primogénita de un matrimonio del que nacieron dos niñas. La primera imagen que evoca en su libro es la del padre. Un ser amoroso, pero en extremo rígido y violento, que cuando no se acataban sus órdenes o se fallaba en las lecciones escolares reprendía a sus hijas con severidad. Su padre, así como otras figuras masculinas son constantes en la biografía de la autora, ya que fue una mujer que procuró, según ella misma, en desmedida sus intereses románticos, colmándolos de cuidados y apoyo.

Su vida estaría colmada de dificultades, tanto económicas, como de tipo personal. A manera de cuento fantástico, comienza a narrar su vida con la misteriosa pérdida de su hermana. Una tarde cualquiera, una gitana tocó a la puerta de su hogar, buscando dinero, ofreció leer la fortuna de sus hijas a la señora de la casa: vaticinando su futuro, le advirtió a la madre que, por un lado, la menor moriría pronto, y que por el otro, María Esther tendría una vida desgraciada y llena de sufrimiento: “—Mira mujer, tu hija va a tener muy mala suerte; va a ser muy desgraciada y cosas fuertes. Esta hija te va a traer muchos dolores [...] — ¡Ay!... —exclamó asustada—, mira mujer, esta hija se te va a morir pronto” (Nájera, *Páginas íntimas* 20). La calé tendría razón, casualidad o fatalidad del destino, días después falleció la niña. Resultó un gran golpe para toda la familia, para Nájera, en especial, ya que al encontrarse jugando retó a su hermana a tomar de tajo un bote de vitaminas que cada mañana su padre les recetaba, sin embargo, por equivocación tomó veneno.

La muerte rompió el lazo familiar y desembocó en el divorcio, su padre se quedó en la capital, la madre tomó a su María Esther y fue a vivir al campo; sin embargo, ésta nunca superaría la muerte de su hija, la depresión en la que se hundió, también arrastraría a Nájera. Tenía ahora una humilde vida, sin el apoyo económico del padre. En *Carne viva*, se menciona que despertaba cada mañana vislumbrando la silueta del Citlaltépetl, por lo que fue cerca de

la zona a donde se mudaron (Nájera, *Páginas íntimas* 19). La madre tuvo que laborar junto a otras mujeres empuntando rebozos, la raya (pago semanal) que obtenía por este trabajo era mínima. A pesar de todo, recuerda ser una niña muy feliz que corría entre “los pinares y el cielo azul” (Nájera, *Páginas íntimas* 35), vivió los más dulces momentos de su infancia en aquel lugar. Era libre, estudiaba cuando y como ella deseaba, sin presiones.

El sueño campestre se apagó cuando volvió a la capital con su padre para continuar sus estudios, ya que se transformó en una niña introvertida, sometida a largas horas de estudio y castigos físicos. El hombre no permitió que mantuviera contacto con su madre de nuevo.

Desde pequeña se le inculcó el hábito de la lectura: recuerda iniciarse con las fábulas de Esopo y Samaniego, a los 9 años ya había leído *María* de Jorge Isaacs y otros algunos otros clásicos. Su educación, sin embargo, se centró en instruirla en el área de la salud, su padre esperaba que siguiera sus pasos como médico. Las horas que la obligaba a repasar libros de anatomía no rindieron fruto, ya que desde niña se inclinó por las bellas artes: “No obstante, la amargura de mis días y la vida dolorosa que llevaba, seguía cultivando mis dos aficiones principales: la música y la poesía” (Nájera, *Páginas íntimas* 34). Su agudeza era tal que puede que contara con oído absoluto, ya que se aprendía melodías de memoria y con facilidad las traspasaba a la partitura. En *Carne Viva*, recalca su predilección por las operetas y zarzuelas.

1.2.2 LA DECENA TRÁGICA

“Miserias de ese tiempo de la Revolución que todos cantan y pocos conocen. Nuestras grandezas son ciudadinas; en los aledaños anida el dolor y su horrible séquito” (*Páginas íntimas* 10).

La presente es la narración que más relevancia tiene para el análisis de sus cuentos sobre la Revolución. Nájera vive en carne propia el inicio de la trifulca entre gobierno y pueblo, lo que acompaña su transición de niña a adolescente. No sólo fue una espectadora de guerra, se

convirtió en soldadera. Ella y su marido pertenecieron a un regimiento en el sur del país. Pasó de ser una señorita de clase media a vivir al límite de las necesidades humanas: comer alacranes y beber orín de caballo para sobrevivir. Aquello que refieren muchos escritores ciudadanos, pero que pocos conocen. Las verdades que se quedaron olvidadas en ranchos y caminos rasos.

1910, la Revolución estaba en ciernes, Francisco I. Madero se propuso como candidato a la presidencia frente al Partido Nacional Antirreeleccionista y eligió a José María Pino Suárez como su vicepresidente. Porfirio Díaz seguía en el poder después de tres décadas de mandato, el pueblo exigía un cese a la dictadura. Indiana Nájera recuerda aún ser una niña cuando estos acontecimientos políticos conmocionaban a México. Su padre compartía las ideologías revolucionarias del “Sufragio efectivo, no reelección”. Poco a poco la niña fue advirtiendo que algo ocurría. Confrontó la realidad de golpe: “La mañana de un domingo de febrero, me había levantado como de costumbre a las 7 de la mañana para ir a misa [...] cuando sorpresivamente escuchamos una serie de balazos que no supimos de dónde procedían y varios de los transeúntes cayeron al suelo junto a nosotras” (Nájera, *Páginas íntimas* 45).

La Revolución incluso llegó a casa y su padre supo anticiparlo: “Papá comprendió que la cosa iba de mal en peor y comenzó a surtir la despensa de tal modo que no faltara nada. Compró harina, manteca, carnes frías, latas de conservas y frutas, maíz, en fin, todo. Y comenzaron los cañonazos del lado de la Ciudadela y los que se oían del lado contrario” (Nájera, *Páginas íntimas* 47). Los soldados heridos arribaron por montones al consultorio de papá, ella hacía de enfermera. Se escuchaban debates intelectuales y políticos en los cuartos de su casa: “de tanto oír Madero por aquí... Madero por allá... que era el único salvador... que ojalá triunfara como se esperaba, pues me hice maderista en teoría” (Nájera, *Páginas íntimas* 47). La ilusión se desvaneció, cuando el aspirante político fue asesinado por Victoriano Huerta; La Decena Trágica sería la primera de una cadena de homicidios alevosos, caudillo tras caudillo se irían traicionando con el fin de subir al poder.

El tiempo no se detiene y Nájera creció. Los afectos masculinos comenzaron a asediarse y se enamoró de uno de los militantes políticos que visitaban a su padre en las

reuniones donde concurrían los rebeldes revolucionarios. Su padre hizo todo lo posible para alejarla del mundo, llegó hasta el punto de encerrarla en la casa de una anciana y dejarla custodiada para que no escapara. Como respuesta, ésta obtuvo la libertad que tanto deseaba al fugarse con el muchacho ya mencionado. Se casó en Tacubaya, mientras los disparos, afuera del recinto, tomaban el papel de la marcha nupcial, su pareja es nombrada como Lic. Rodiles y tenía 32 años cuando se unió en matrimonio a una pequeña Nájera de apenas 14 años (*Carne viva*, 40). A partir de entonces, vivió en la más profunda miseria, la guerra estaba en su máximo punto, destruía vidas y no sólo con violentos ataques, sino con el paulatino asedio del hambre: “había dinero pero no qué comprar” (Nájera, *Carne Viva* 52).

Les fue imposible encontrar sustento en la capital, por lo que a la primera oportunidad que tuvieron de unirse a las filas, se marcharon:

Estamos salvados... Acabo de encontrar un viejo amigo y compañero de escuela que ahora es general y nos vamos a ir con él a la campaña del Sur. “¡Ya soy coronel!” [...] La frase me martilló en los oídos, pues aún no me daba bien cuenta de las cosas ni podía sospechar lo que era una Revolución (Nájera, *Carne Viva* 53).

No menciona a qué regimiento en específico se unieron, pero se sabe que tuvieron enfrentamiento con los carrancistas y que el general era su paisano, oriundo de Guerrero (*Carne viva*, 53). La libertad que le propició la vida nómada de los soldados la hizo feliz en un principio, se volvió una más de las mujeres que vivieron de forma activa la lucha. Una niña convertida en soldadera de la nada. Al encarnar en propia piel el lugar de estas mujeres, generó un respeto y apreció especial por su labor, desde su papel de amantes hasta el de madres. Nada mejor que escucharlo, de propia voz:

De súbito, de las aulas de la escuela me hallé sin darme cuenta frente a una realidad desconocida, pero vibrante, cara a cara con la vida, codeándome con el peligro y rozándome a cada paso con la muerte. Fui soldadera sin sentirlo ni mucho menos desearlo. Viví todas sus angustias, conocí sus dolores, sentí sus necesidades y desde entonces las comprendo, las admiro y las amo. A veces tienen ellas cualidades que jamás tiene una señorita de la ciudad. Son trabajadoras y activas; la necesidad las hace inteligentes y algunas hay geniales. Fieles como ninguna, porque cuando su “Juan” es muerto en el combate, ellas consideran una grave deslealtad pertenecer a otro soldado que no sea de su mismo regimiento. Jamás se quejan de nada. Sufren todas las humillaciones por el amor de su hombre y a veces, cuando pueden, le salvan la vida. Tienen los hijos a la orilla del camino, y cuando no se puede, cortan con los dientes o con piedra el cordón umbilical del recién nacido y siguen corriendo a través de las veredas y los montes (Nájera, *Páginas íntimas* 53).

A su vez, tuvo un lugar especial dentro del regimiento ya que era la única acompañante al comienzo de la travesía: “Ya fuera por mi juventud o por ser la única mujer a bordo, bien pronto me convertí en la ‘mascota’ del pullman, donde todos me guardaban consideración y me mimaban” (Nájera, *Carne Viva* 51). A continuación, en ambas autobiografías narra un pasaje en suma doloroso de su peregrinación por el país, que, después quizá fue publicado en formato de cuento, ya que Xorge del Campo lo toma como tal dentro de su antología *Víctimas de la ira*, por el momento, no se buscó su publicación en otro libro o periódico. El cuento se titula “Nochebuena”, la fábula consiste en que el regimiento se internó en la sierra. Sufrieron días de trayecto sin comida ni agua, la autora contrajo tifoidea y la muerte casi la alcanza, como un bulto la cargó el caballo auestas, casi inconsciente. Todo en épocas decembrinas, motivo que le ayudaría a desarrollar el cuento: “nadie esperaba la Navidad ni sabía el día que vivía, cuando lo único que importaba era sobrevivir de cualquier modo” (Nájera, *Carne Viva* 57).

Ansiosos por provisiones, de tanta sed bebieron los orines de sus caballos. Tras días de malaventura, encontraron un pequeño poblado, que con tristeza y desesperación descubrieron abandonado. Sólo en una de las casitas encontraron a alguien: “En aquel momento uno de los ayudantes gritó: /—Hemos hallado a una mujer enferma. La han abandonado cuando va a ser madre. /—Bueno, pero ¿hay qué comer? —inquirió el general” (Nájera, *Carne Viva* 59). Al margen del límite de la supervivencia, actuaron sin pensar en el prójimo, sólo importaba ver por sí mismos, sin chistar se atragantaron con el único alimento que tenía la parturienta. La mujer y su suegra rogaron que no les hicieran daño, ya que temían a los soldados por experiencias anteriores: “si venían los zapatistas, decían que éramos carrancistas, y si venían los carrancistas, decían que zapatistas, y nos quitaron entre todos, lo que teníamos” (Nájera, *Páginas íntimas* 62).

Nájera fue abandonada en un rincón y sólo la anciana que vivía en la casa se acercó a ella para ofrecerle alimento, recibió un escueto taco de alacrán. Apenas tras sentirse mejor, se levantó y junto a otras mujeres ayudó a dar a luz a una hermosa niña. La madre, en condiciones ya miserables murió, pero antes, le pidió a Indiana que en ese momento bautizara a su hija: “fue así cómo quedó grabado en mi mente el recuerdo de aquella Noche Buena [*sic*] en el que las primeras luces del Alba [*sic*] me sorprendieron al mismo tiempo al pie de una

tumba que se abría, y junto a una cuna, donde una indita recién nacida sonreía...” (Nájera, *Páginas íntimas* 55-65).

Mientras mantuvo su aventura nómada, nunca perdió la oportunidad de seguir el hábito de cultivar su actividad intelectual: “Rodeada de gente desconocida, soldados y gente gruesa, prefería permanecer sola en camarote. Tendida en la cama leía cuanto libro dejaba por allí el general. A pesar de mi corta edad, recuerdo haber leído todas las obras de Vargas Vila entonces de moda; la biografía de Lutero, la de Maquiavelo algunas novelas de Trigo, y la Historia de los Papas, que no quise terminar de leer” (Nájera, *Páginas íntimas* 55).

1.2.3 ADOLESCENCIA

La Revolución continuó, Nájera se alejó del campo de batalla, se instalaron de nuevo en su casa en la capital y donde nació su primogénita Elena, a la que procuró una educación y amor por los libros (llegaría a ser abogada). Sin embargo, Nájera no era feliz, su marido y ella no eran más que dos extraños. Al relatar cómo fue quedar encinta por segunda vez, hace una reflexión sobre los conflictos de la maternidad:

¡Un hijo! Un ser que toma vida quién sabe de dónde, sin nuestra voluntad y sin la suya; qué se agita en nuestro vientre [...] ¿Qué sabemos de su destino? ¿Con qué derecho les damos la vida? No sabemos nada absolutamente. Desde ese momento ya no nos pertenecemos; tenemos que cuidar al ser nuevo que alienta en nosotras; ni siquiera sabemos cómo será, bello o feo, blanco o negro; será nuestro porque viene de nosotras, porque se nutre con nuestra sangre (Nájera, *Páginas íntimas* 71).

Una actitud disímil a la cultura mexicana de la madre abnegada, sobre todo en su época.

Debido a un desengaño amoroso, sufrió un profundo luto, por lo que se refugió en el arte. Se reencontró con la práctica de la música y la composición, obtuvo logros importantes en este rubro: “Eran canciones dolorosas y apasionadas: ‘Deja que olvide’ una danza que estrenó todavía la orquesta típica Miguel Lerdo de Tejada en Chapultepec; un vals al que nunca puse nombre y otras canciones de tipo romántico fueron naciendo. La música y la literatura llenaban mi existencia” (Nájera, *Páginas íntimas* 77). Gracias a su necesidad de escribir para desahogarse, decidió llevar varios de sus textos al director de *El universal* y éste

los aceptó, así nació el apartado “Paréntesis Sentimental”, donde se tocaban temas de importancia femenina, fue de gran éxito, tanto que, según Nájera, otras periodistas empezaron a imitar el tipo de columna que se mantuvo por años (*Páginas íntimas* 77).

La exposición pública de Nájera produjo una profunda cólera a su marido, quien le prohibió continuar publicando; por supuesto, Nájera no se detendría. Entonces adoptó el falso nombre de RITZ, el primero de muchos de sus seudónimos. Comenzó a publicar cuentos en *El Universal*, ahora como de “Judith Halidé”, este pseudónimo se lo propuso su compañero, Pablo González Casanova; también colaboró en *El Excélsior* (*sic*) (*¿El Excelsior?*) y *Revista de Revistas*. Afirma que llegaron a ser más de cien textos, de su autoría, los que se incluyeron (*Páginas íntimas* 78). El *Diccionario de autores mexicanos*, registra su participación en: “*Cinema Reporter, El Gráfico, El Zócalo, Excélsior, Hoy, La República, Revista de Revistas, y Todo Mañana*” (Nájera, *Páginas íntimas* 2).

El enfado de su esposo fue tal, que llevó a la autora con su padre para que la reprendiera, ya que no era digno de una señora de sociedad mostrarse de tal forma. No logró nada con esto, desde ese momento nada detendría su pluma. Ésta y otras razones desembocaron en el divorcio, empezó a sufrir aún más los sinsabores de la vida, como si firmar el divorcio significara la posibilidad arbitraria de que cualquier hombre la cortejara a voluntad: se vio acosada y violentada en diversas ocasiones; incluso el propio juez que ejecutó la disolución del matrimonio se le insinuó indecoroso (Nájera, *Páginas íntimas* 79). La escena se repitió, en alguno de sus muchos trabajos como redactora, su jefe la atosigó hasta el hartazgo:

Lo que ganaba escribiendo era poco. Acudí a una revista que se había lanzado recientemente, y el director aceptó mis colaboraciones. Cuentos y reportajes, pero después de 2 o 3 semanas comenzó a molestarme haciéndome el amor; como yo me negara, me dijo de una manera insolente: —mire fulana, toda mujer guapa es una moneda en circulación, precisa que llegue a nuestras manos antes que a la de otros... Y, claro, no volví más. (Nájera, *Páginas íntimas* 80).

La respetaron y guardaron cariño de mejor manera en el regimiento que en la vida cotidiana, los hombres trajeados de poca moral la acosaron al encontrarse en posiciones de poder.

También buscó obtener sustento desde sus aptitudes musicales, se aventuró a llevar sus composiciones a la radiodifusora X.E.X de *Excélsior* y le dieron 15 minutos en la

programación diaria (Nájera, *Páginas íntimas* 80), en la emisora transmitían personalidades como Agustín Lara, Elías Breeskin, Jacobo Zabludovsky.³ Para su mala fortuna, su historia continúa con una ruptura amorosa que la distrajo de sus proyectos personales de superación. Su amante fue el locutor del programa donde se presentaba, ‘un tal Leonardo’, que igual que ella componía música. No es desmesurado señalar que entró en un estado de enamoramiento desmedido e insano, en donde el desinterés por su persona la condujo a dejar de perseguir sus metas, incluso permitió el hurto intelectual de su obra a manos del afamado tenor mexicano Ortiz Tirado:

Ya no me importaba nada, nada que no fuera él. Trabajé ahí por espacio de dos meses y estaba muy contenta pues mis canciones gustaban. Una de ellas, danza, la instrumentó la Orquesta Típica de Miguel Lerdo de Tejada Sr., y se estrenó en Chapultepec. Sin embargo, me tomé este amor de tal modo que no seguí componiendo, sino que di más importancia a su música que a la mía que al fin, se llevó el diablo, pues hasta me dejé robar una de las mejores canciones. Había sido en la calle, una mañana, cuando le comuniqué a León que había compuesto una nueva canción que titulé: “Mentira” Comencé [sic] a cantarla a media voz, le gustó y me propuso que fuéramos a la Facultad para que la tocara en el piano. Él se puso a tocar lo que yo iba cantando, con mis correcciones y rectificaciones ofreciéndome escribirla. Días más tarde me dijo que el Dr. Ortiz Tirado la estaba ensayando para grabarla, pero no con mi nombre, sino con el suyo. No protesté. ¿Para qué? Al fin que yo podía componer más... Amor es dádiva, sacrificio, si no no es amor (Nájera, *Páginas íntimas* 81).

Es difícil saber la identidad del hombre al que Nájera llama “Leonardo”, ya que al inició del texto aclara que no proporcionará nombres propios reales. Se logró localizar en el *Diario Oficial* de 3 de marzo de 1953 el registro intelectual de *Ser quisiera*, composición musical a nombre de Indiana Nájera Arriaga y Miguel Mireles Reyes, con número de registro 15331 (6). No es descabello pensar que Mireles Reyes sea el compañero que narra. Se hayan dos canciones más registradas “Muchacho de abril”, 14936; “Linda María”, 14937, el 16 de diciembre 1952 (7).

Se desempeñó como periodista y escribió numerosos reportajes, a la par de lo anterior, y, como si fuese poco, estrenó dos obras teatrales. La primera se tituló *El coloso*, se representó por la compañía teatral de Julio Taboada y Aurora Walker. La segunda, *AÑO DOS MIL CUARENTA* (*Páginas íntimas* [sic]) sólo fue leída en voz alta por una conocida actriz en las

³ Esta radiodifusora fue fundada por Alonso Sordo Noriega, es la más antigua del país: “La XEX ‘La voz de México’ fue inaugurada el 30 de octubre de 1947, como la radiodifusora más potente del país y del mundo. Sus oficina y cabinas de radio se instalaron en la calle de Córdoba #48, en la colonia Roma de la Ciudad de México.” (*La XEX de Alonso Sordo Noriega, la estación que hizo sonar a México en el mundo*, Secretaría de Cultura).

galerías, es una fábula perspicaz: “la obra continúa guardada en un cajón, porque yo la escribí en 1934, como vidente, anunciando las comunicaciones interplanetarias, la televisión y la última conflagración mundial con los rayos de la muerte, etc., etc. Y todo eso se ha hecho realidad. La obra no tiene ya caso” (Nájera, *Páginas íntimas* 89).⁴

1.2.4 COMPLICACIONES

En el *Diccionario de escritores mexicanos* se anota que: “En 1936 ingresó como periodista en la Secretaría de Guerra para cubrir algunas de las giras políticas del general Francisco J. Múgica” (Nájera, *Páginas íntimas* 2). Esto puede relacionarse a su autobiografía con la partida a una gira política por el sureste mexicano como reportera, trabajo que dispuso unos cuantos meses, a cargo de un “General Z.”. Terminó la labor después de sentirse ofendida tras el intento de cortejo por su patrón que recuerda como “Paco”. Asistió después como oyente a la preparatoria donde estudiaba su hija Elena, a las clases de literatura.

La periodista regresó a la precariedad económica, después de un tiempo, ya que su exmarido murió y su hija Elena se quedó con la casa. Partió entonces con el hijo menor, del que ahora se encargaría sola. Su forma de vida era tan humilde que no tenía ni para comprar medias; un neceser que le parecía muy molesto, puesto que la calidad del producto cada vez era peor, no existía aún el nylon, se fabricaban de seda. Sus compañeras se quejaban que se rompían cada semana. Se preguntó, entonces, por qué las mujeres debían usar tal artículo tan poco práctico y costoso, se les imponía cosas tan absurdas, sus compañeras apoyaron la moción. La naturaleza de Nájera siempre fue rebelde, hasta en las cosas más mínimas buscaba cambios verdaderos que permitieran mejorar la calidad de vida de las personas.

Decidió armar su propia revolución; convocó a sus compañeras de trabajo y las incitó a protestar contra dicha prenda femenina. Fue un asunto que se trató con total seriedad, la reportera inició un trabajo de investigación, actuó de forma legal y lo difundió en publicaciones periódicas:

⁴ La primera transmisión de televisión en México se dio en el año 1946 y en 1950 se inaugura el primer canal oficial, el 4, con la transmisión del informe de gobierno del presidente Miguel Alemán (Barquera, 5).

Investigué, establecí contacto con personas conectadas con las fábricas y supe que existían muchas clandestinas. Que de las medias viejas se volvían a utilizar la seda para hacer otras de pésima calidad. Que intencionalmente se pasaba el planchado o las tintas para que se rompieran pronto. Que se explotaba a las trabajadoras y que ese negocio de monopolio enriquecía a una minoría a costa de la necesidad y la vanidad femenina. Informé de todo a las compañeras y formamos la Mesa Directiva cuyo título fue: ‘Defensa Femenina Contra las Medias’, firmamos el acta y la legalizamos debidamente, creyendo que una campaña organizada podría lograr la atención de la Secretaría correspondiente. Escribí propaganda en prosa y en verso y la distribuimos en templos, mercados jardines, cines al grito de ¡abajo las medias! ¡boicot a las medias de seda! (*Páginas Íntimas* 151).

Las transformaciones sociales siempre empiezan desde las pequeñas cosas, gran número de mujeres en la ciudad empezaron a ir sin medias en la ciudad y causó un revuelo mediático: “aparecieron las fotografías de muchachas y empleadas, sin medias; algunas se pusieron tobilleras y otras, más púdicas se pintaban una rayita con lápiz simulando la costura de las medias” (Nájera, *Páginas íntimas* 152). Fue tan grande la causa, que se llegó a afectar la economía de los vendedores y se empezó a actuar en contra de la campaña, calumniaron la cruzada de Nájera en los medios de comunicación: “—¿sabes en qué lío te has metido? ¿No te das cuenta de que esta campaña es peligrosa? [...] Bien sabes que se trata del monopolio de la seda japonesa y que hay políticos a quienes interesa que este monopolio no se extinga” (Nájera, *Páginas íntimas* 152). Los comerciantes acabaron con el movimiento al comprar medios de comunicación para difamarlas y amedrentarlas. Decidieron parar la protesta tras algunos meses de lucha, pero la huella no se fue nunca, gustosa nos recuerda que ella fue la primera en protestar al respecto.

Otra de sus incursiones políticas fue participar en el Segundo Congreso Mexicano de Ciencias Sociales realizado por la Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística, con la ponencia: “Legalización del concubinato”. Su tesis era que después de concubinato, la ley debería otorgar derechos a cada uno de los involucrados. Se haya registro de la ponencia en el acta de conclusiones del congreso:

La ponencia “Legalización del concubinato”, sustentada por la señora Indiana Nájera, concluye proponiendo se introduzca en la Legislación la reforma pertinente a fin de que “todas las uniones libres celebradas entre un hombre y una mujer que el tiempo y la vida hayan consagrado, exista o no descendencia y a partir de los cuatro años de vida común, queden legalizadas “ipso-jure”.

La Sección acordó otorgar su aplauso a esta ponencia, por la generosidad de la intención que la inspira; pero considerando que su proposición no podría adoptarse en la Legislación sin herir intereses legítimos, se concretó a recomendar a la Directiva de la Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística remitida el trabajo a todas y cada una de las Agrupaciones de

abogados que funcionan en el Distrito Federal, pidiéndoles hasta encontrar una solución compatible con los derechos derivados de la institución legal del matrimonio (“Conclusiones adoptadas...” 256).

Resulta inquietante que el apartado referente a la ponencia de Nájera sea mínimo en comparación con la detallada conclusión que se elabora para las ponencias de sus compañeros masculinos, en donde se discute la posibilidad de implementar las propuestas, se ofrecen soluciones e, incluso, se apoya en artículos de la constitución. A la escritora sólo se le dan las gracias por su participación.

Para un hombre solía ser fácil abandonar a sus parejas, a pesar de que tuvieran hijos, en caso de que no se casaran por el civil. A la autora le preocupan las repercusiones sociales de esto último, en constantes ocasiones los padres se desligan de sus responsabilidades económicas, entonces la solvencia del hogar recae por completo en las madres solteras. Mujeres que además de trabajar, deben cumplir con su rol de cuidadoras solas. Los más afectados son los infantes, que crecerán en condiciones difíciles, lo que puede conducirlos a elegir caminos equivocados para sobrevivir. El pandillerismo, la drogadicción y el crimen son salidas que parecen sencillas, según la autora (Nájera, *Páginas íntimas* 156).

Para Nájera el concubinato tiene el mismo valor que un matrimonio y no llega a institucionalizarse ante la ley debido a la negación del género masculino:

La médula del asunto, según entendía yo, era una cosa justa y razonable pues se trataba de legalizar ese tipo de uniones entre célibes o viudos y que a la larga resultan permanente y normales, tanto como un matrimonio, a veces más sólida, pues con el paso del tiempo viene la adaptación de las personalidades, de los caracteres —que es una de las causas más frecuentes de divorcio—. Surge la adaptación de las costumbres que se van adquiriendo, y hasta la adaptación sexual que es tan importante. En una palabra, que la unión se ha consumado del todo y sólo por cobardía o mala fe masculina, no se legaliza (*Páginas íntimas* 155).

No se trataba de fomentar y favorecer la falta de compromiso en las parejas, sino de remediar los estragos que provoca. El amasiato existe y seguirán existiendo, por lo que, regularlo era la mejor opción: “no era disolvente como a primera vista parecía, sino por el contrario, constructiva, ya que tendía a unir a los miembros de la familia formando un sólido hogar, tendía a dar padre al hijo anónimo, y marido a tanta mujer engañada, seducida y abandonada después” (Nájera, *Páginas íntimas* 156).

Cuando terminó de exponer su tesis en el congreso, el silencio invadió la sala, era un tema muy controversial y nuevo (Nájera, *Páginas íntimas* 157), la sala resolvió no atenderlo como prioridad. Sería hasta años después que su ideal tomó forma, el Congreso aprobó la ley:

Ahora, a 27 años de distancia puedo afirmar con satisfacción que mi tesis fue llevada a la práctica, pues después de discutirse en las cámaras se aprobó. Desde entonces las mujeres que conviven con un hombre, mínimo 5 años, tienen derecho, al deceso del varón, a lo que les corresponde según la Ley en el Código del trabajo. Mi trabajo fue incluido en la Memoria del Congreso, 1942, editada por la Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística, obra de la cual conserva un ejemplar (Nájera, *Páginas íntimas* 158).

Las ideas y postulados de Nájera tienen carácter subversivo, cuestiona y busca arreglar las grietas sociales, sobre todo, en bien de las mujeres y la familia. En 1967 fue directora de la Academia de Educación Familiar (*Diccionario* 2). Una intelectual decidida a luchar por las injusticias, del mundo que la rodea. Publicó libros en pro de la educación, moralidad y valores familiares: *Escuela práctica de novias. Para el medio mundo que quiere casarse y para el otro medio que quiere divorciarse*, Torres, 1952; *Y... ¿quién educa a los padres? Higiene, puericultura y primeros auxilios*, Costa Amic, 1964; y *El cielo eres tú. Curso popular de ética*, Costa Amic, 1962.

Su próxima aventura sería la conducción, obtuvo un pequeño espacio de cinco minutos, al que tituló “Noticias y comentarios”, en el programa matutino *Diario al aire*, incluso tramitó la licencia de locutora ante la Secretaría de Comunicaciones y Transportes (Nájera, *Páginas íntimas* 167). Se desempeñó en este trabajo durante tres años, recibía seguido cartas de felicitación de su público. Nájera se despidió de su empleo, sin embargo, ya que quedó sola una vez más, su hijo se casó y partió lejos, lo que fue un duro golpe para el corazón de la escritora. Se mudó, entonces, con su padre. Ella sentía un especial aprecio por éste, más allá del cariño filial, por la inteligencia de aquel varón. Fue alguien fundamental en su vida, ya que de niña forjó gran parte de su educación. Comenzó a trabajar con él en su consultorio, en función de enfermera.

En esta sección del libro, cuenta como su padre desarrolló un método electrónico de curación, una máquina novedosa que medía las frecuencias de vibración de las enfermedades en el cuerpo de las personas. Cada padecimiento tenía una determinada frecuencia, con lo

cual ni siquiera era necesario preguntarle al paciente qué le dolía. El aparato detectaba qué era lo que lo aquejaba y aplicaba vibraciones al cuerpo para curarlo. Tiene registro de todos los individuos que sanaron gracias al tratamiento de su padre, los cuales, al parecer, no fueron pocos, se paseaban por el consultorio todo tipo de personas que buscaban poner fin a sus dolencias (o prevenirlas), hasta los más altos políticos y gente de opulenta clase. El médico dejó escrito el libro *Atlas de patología y terapéutica electrónica*, en el que explica todos los conocimientos que adquirió a lo largo del tiempo que trabajó con este método (*Páginas íntimas* 180-182).

Decidió alejarse del trabajo de ‘enfermera’ ya que no era lo que le apasionaba. Tras perder el papel de madre, se sintió desorientada. Era la primera vez que estaba sola, entonces, decidió que alimentaría todas aquellas pasiones que abandonó para cuidar a los otros. La música, por fin, volvió a su vida; compró un piano y se inscribió a la Facultad de Música de la UNAM, estudió la materia de ‘Composición, fuga y contrapunto’ y de solfeo. Sin embargo, su libertad duró poco, parece que siempre tendría en su vida el papel maternal, tanto con sus vástagos, como con sus parejas: “¿Qué sino era el mío para que la vida me mandara siempre hombres solos, abandonados, rotos, con íntimas tormentas, en crisis económica o conflictos del alma?” (Nájera, *Páginas íntimas* 191). El hijo de Nájera regresó a su lado, debido a que su esposa sufrió una parálisis cerebral, y éste necesitaba ayuda con su hija, así como con los cuidados que requería la enferma. Una vez más, debió despedirse del conservatorio y dejar sus sueños de lado.

1.2.5 “GERMÁN DE VELASCO” Y “AMÉRICA”

Menciona que por esa época trabajaba en una revista sobre cine, dirigida por Cantú Robert. Esta revista debió ser *Cinema Reporter* (*Diccionario* 2), en ella se encargaba de entrevistar a la farándula; así como, asistir y dar noticia de los estrenos cinematográficos; y reseñar las proyecciones de la pantalla grande (Nájera, *Páginas íntimas* 227). Quizá este fue el semillero del que nació su libro de entrevistas y retratos: *Barbas y melenas célebres, (y uno que otro rasurado)*, Libro-Mex, 1958, donde se hayan celebridades como Diego Rivera, Cantinflas, Dolores del Río o el Dr. Atl.

A pesar de contar ya con 7 libros publicados, no recibía un beneficio económico plausible. La industria librera empezaba a tener cada vez menos clientela. La radio y la televisión estaban tomando el papel principal como medio de comunicación. Se queja de que los únicos textos que se vendían eran aquellos de contenido “escandaloso”, era muy complicado darse a conocer y acceder al público:

Muchos libros, no sólo los míos, he visto arrumbados, encimados, en los altos rimeros de las bodegas de las editoriales o librerías. Para que un libro tenga éxito ha de haber sido escrito por un genio literario que además, sea popular. Si se trata de un libro pornográfico, político o de índole sexual, será un éxito [...] La novela se vende poco, a menos que sea escandalosa; los cuentos no se venden. La poesía se ignora (Nájera, *Páginas íntimas* 237).

Decidió tomar la iniciativa de comerciar ella misma, formó junto a otros escritores el llamado “Jardín del libro”, inspirado en el “Jardín del Arte” de Sullivan ubicado en la colonia San Rafael de la Ciudad de México, en el que desde 1955 hasta épocas recientes se reúnen artistas plásticos a vender su obra. Se localizaron junto a los pintores en el jardín, pero el proyecto fue de corto aliento: “el Jardín vivió pocos meses porque los escritores se sentían genios, en general, y pensaban que eso de vender ellos sus obras los demeritaba y los humillaba” (Nájera, *Páginas íntimas* 238), la dejaron sola. Sin rendirse, tomó el oficio de librera, en diversas localidades: “logré hacer mi público pues venían a buscar mis obras de Tampico, de Veracruz, de Puebla y Oaxaca [...] Conocí gente importante, un autor que me reconoció por la fotografía que tenía cerca y me dijo que me había incluido en una Antología de cuentistas que estaba próxima a salir” (Nájera, *Páginas íntimas* 239). Se tiene registro de ser antologada en: *Cuentistas de la revolución mexicana*, Xorge del Campo, IV, 1985; *Víctimas de la ira: (niños y animales en la Revolución mexicana)*, del mismo autor; y en *Antología de cuentistas mexicanos*, editado por Horts Erdmann Verlag en Alemania, del año 1962.

1.2.6 LA JAURÍA

Este capítulo retrata uno de los episodios más angustiantes, estuvo a punto de caer en la cárcel. Conoció un grupo de escritores que se unieron que para crear la asociación civil “Amigos del libro”, con el fin de promover sus obras y establecer una alianza intelectual. Uno de ellos, al que denomina “Señor A.”, fue gratificado con la suma de cien mil pesos para

la asociación. El dinero se usaría para editar y publicar aquellos títulos que aún no salían a la luz, debido a los conflictos económicos de los autores. Sin embargo, el Señor A. mostró intenciones de actuar de mala fe, cuando presentó el plan de trabajo a los demás. Nájera de inmediato se opuso y trató de impedirlo, en especial porque ella fue nombrada tesorera de dicho proyecto.

El cheque quedó sin cobrar, mientras se resolvían los conflictos internos. Al no haber ninguna respuesta del colectivo para utilizar los fondos, el señor del Bracho, aquel que otorgó el dinero, llamó a Nájera para saber qué ocurría, ésta explicó la situación. El hombre decidió ponerla a cargo de todo; pero con el calor del momento, no sé redactó un documento que evidenciara la decisión tomada por el mecenas. Al salir de la reunión, Nájera cobró el dinero, depositó casi todo en una cuenta y tomó una pequeña parte para comenzar los preparativos y se dirigió junto a otros dos compañeros escritores, que ya tenían terminados sus manuscritos, a una casa editorial. Al enterarse de ello, “el Señor A”. y sus simpatizantes acusaron a Nájera de malversación de fondos, ya que no contaba con un oficio que certificara que de ahora en adelante ella era la encargada. Empezó una batalla legal en su contra, a pesar de que el dinero estaba casi intacto. El conflicto sólo se solucionó cuando “Señor A.” logró quitarle el dinero a Indiana y quedarse con él. Nájera no volvería a pertenecer a ninguna sociedad:

Yo, en mi ingenuidad llegué a esperar que precisamente por tratarse de gente que trabajaba con letras, de escritores, de personas que se supone han leído y por ello pueden estar un poquito más elevados espiritual y moralmente que los demás, deberían comprender y tratar de que el asunto se resolviera sin escándalo, naturalmente. Pero resultó todo lo contrario, descubrieron su mediocridad, su vulgaridad y su miseria moral. Fue entonces cuando me dije: ‘no debo trabajar en grupo, sino sola como lo he hecho antes’. Intencionalmente, por conocer mi carácter y mi manera de ser solitaria y silenciosa, no he pertenecido a capillas, cenáculos, grupos literarios, etc. Solamente y eso por necesidades de trabajo. Al Sindicato de Redactores de la Prensa, a la Asociación de Periodistas— como socia fundadora— porque me llevó ahí un amigo el Lic. Capistrán Garza, y por último a la Sociedad de Geografía y Estadística porque me presionó otro amigo (q. e. p. d.), el ingeniero García Cruz, pero en donde no me volví a parar desde la fecha de ingreso (Nájera, *Páginas íntimas* 248).

Cierra el libro con una introspección sobre lo que considera han sido los frutos de su vida. Forjó a sus hijos como profesionistas, y a una de sus parejas como médico; tuvo una trayectoria profesional larga y fructífera en la que cultivó las bellas artes; fue una periodista con un público propio. Incansable luchadora en pro de los derechos de la familia y las mujeres, buscó educar con sus escritos a las nuevas generaciones. Con humildad concluye que en su vida, entregó lo mejor de sí misma, sin esperar nada a cambio: “De los 11 libros

que he editado, ninguno ha sido un éxito de librería, pero he dejado en ellos lo mejor de mí misma, de mi pensamiento y de mi espíritu, sobre todo en *El cielo eres tú* y en *Escuela práctica de novias* pues están dedicados a las generaciones jóvenes. Ojalá quieran y puedan aprovecharlos” (Nájera, *Páginas íntimas* 260).

Como datos adicionales del *Diccionario de Autores Mexicanos*, se sabe que ganó dos premios por guion: *Mamá Chon* resultó electo por el concurso del *Excélsior* y *La traición* en un concurso realizado por Bonos del Ahorro Nacional. Cultivó, de igual forma el género poético con dos obras: *La señal del amor* de 1946 y *A media voz* de 1966 (Nájera, *Páginas íntimas* 2).

CAPÍTULO 2. LA NARRATIVA DE LA REVOLUCIÓN

2.1 Marco histórico

En 1871 Porfirio Díaz se manifestó en contra de la reelección del presidente en funciones Benito Juárez, con el Plan de la Noria; en 1876 la historia se repitió, tras el intento de reelección de Lerdo de Tejada, Díaz se manifestó proclamando el Plan de Tuxtepec, bajo el lema: “Sufragio efectivo; No reelección” (El Porfiriato, párr. 7). Como resultado irónico, tras ascender al poder, Díaz permaneció en la presidencia de México por más de treinta años. Su mandato se rigió bajo “orden y progreso”, se militarizó el gobierno. Pero a la par, se presentó un desarrollo económico nunca antes visto, que permitió grandes avances tecnológicos. La electricidad llegó en 1879 (CFE, párr. 1) y la cúspide fue el ferrocarril: “La inauguración del tramo México–Veracruz (1870) representa el comienzo del proyecto más ambicioso de la administración porfirista: bajo el lema “Orden y Progreso” se pretende unir al país a través de vías férreas facilitando así el auge económico” (Ramírez 3). Con vías de comunicación que conectaran al país, el comercio, la agricultura y la minería prosperaron.

El progreso se pagó a costa del empobrecimiento de las poblaciones más vulnerables, como los indígenas, los campesinos y los obreros. Debido a la instauración de los latifundios, se arrebataron tierras para entregarlas a aquellos con poder adquisitivo, enriqueciéndolos aún más: “En 1883, se promulgó la ley de tierras y enajenación de baldíos, que concedía el derecho de adquirir terrenos baldíos sin límite de superficie. Con esta ley, los terratenientes hicieron grandes fortunas, pues las haciendas más pequeñas alcanzaron diez mil hectáreas y las más grandes, hasta cien mil” (Uribe Rosales, párr. 44). Aquellos que cosechaban las tierras de los caciques sobrevivían apenas con una raya o sueldo miserable, lo que sucedió también en las fábricas con los obreros.

A finales de la primera década del siglo XX, el descontento social era visible y creciente, a lo que se respondió, desde el comienzo de la dictadura, con represión militar y censura. Francisco I. Madero funda el Partido Nacional Revolucionario y proclama el plan de San Luis en 1910, convocando a un levantamiento en armas para impedir una nueva

reelección de Díaz, retomó el mismo lema que algún día pronunció el dictador: “Sufragio efectivo, no reelección”. A partir de entonces, se inaugura un conflicto armado de alrededor de una década, Antonio Castro Leal y otros críticos determinan su fin con la muerte de Venustiano Carranza el 21 de mayo de 1920 (Castro Leal 17) y algunos otros estudiosos lo establecen antes, con la promulgación de la Constitución de 1917. Regimientos que abanderaban causas específicas intentaron arrebatarle el poder, se enfrentaron federales contra rebeldes, e incluso el propio pueblo contra sí mismo: La Revolución Mexicana. Emiliano Zapata, Francisco Villa, Victoriano Huerta, Venustiano Carranza, Álvaro Obregón y otros tantos caudillos fueron los protagonistas de la guerra.

2.2 Los intelectuales, la cultura y el arte: la formación de una Literatura sobre la Revolución Mexicana

Es necesario para entender el contenido y formación de esta literatura con una alta influencia de carácter histórico y social, el recordar el contexto de producción; por ello la anterior breve reseña histórica que encuadra el trasfondo de la revuelta social, que fue materia prima y fuerza generadora del arte en gran parte del siglo XX. La narrativa de la Revolución es muestra de cómo el momento histórico es un estímulo de creación. La producción fue vasta y heterogénea. Parece que seguirá siendo un motivo en la literatura mexicana, lo que prueba que no sólo es un fenómeno adyacente a sus contemporáneos, fue tan importante que dejó una huella en la memoria colectiva de un país.

México, desde su nacimiento como nación independiente, ha tenido un carácter convulso, las guerras internas, las invasiones extranjeras y la búsqueda de una identidad propia constituyen los anales del país. El arte toma parte del proceso de consolidación, sobre todo la literatura, que a lo largo de la historia ha tenido un carácter didáctico, moralizador y estético, por lo que, en México, se utilizó en distintos momentos como un instrumento para el entendimiento y solidificación de la mexicanidad. Una de las tendencias fue desarrollar una visión comprometida de la literatura y ambientar los textos en escenarios realistas contiguos al momento histórico en el que se desenvolvían los creadores. Desde el Romanticismo existe esta tradición de literatura nacionalista, que heredaron los costumbristas, realistas y luego la literatura de la Revolución, a grandes rasgos.

La Revolución era la fuente creativa de la parte comprometida de los intelectuales mexicanos, así como la inspiración en el entusiasmo nacionalista que se encuentra con sus orígenes en el folklor:

Nos hizo pensar en nuestra patria, en nuestro pasado, en nuestros problemas; nos obligó a movernos dentro de nuestro territorio, a reflexionar sobre nuestro modo de ser, a estar en contacto con nuestras tradiciones y costumbres. Nos hizo ver y apreciar lo nacional en una revelación (Castro Leal 29).

El muralismo y la pintura fue el ejecutante más acérrimo: “la pintura aceptó temas y asuntos nacionales [...] representan aspectos y ambientes de la vida indígena” (Castro Leal 29). La música recoge los sonidos de las canciones populares y la música vernácula, Manuel M. Ponce fue el mayor exponente. La danza se renovó, la escritora Nellie Campobello, la única escritora canónica del cuento de la Revolución, fue de ocupación principal bailarina, junto a su hermana Gloria Campobello recolectó a lo largo y ancho del país las danzas tradicionales de las comunidades originarias, las coreografiaron y representaron en magnánimos espectáculos con decenas de bailarines en escena.

No todos los artistas, sin embargo, se decantaban por realizar una literatura de tema nacionalista. En *Breve historia del cuento mexicano* Luis Leal muestra una cronología de la literatura mexicana, ofrece una breve reseña sobre cada corriente y sus respectivos representantes, de esta fuente se extrae la información sobre la postura de los intelectuales mexicanos a principios del siglo XX. Leal registra que tras el realismo y sus derivados, se desarrollaron a finales del siglo XIX y a principios del XX dos estéticas opuestas por sus intereses artísticos. Por un lado, se conformó lo que Leal denomina neorrealismo: estos explotaron el tratamiento de la crisis social vivida en la Revolución mexicana, seguido de la Guerra cristera; adhiere a esta corriente el indigenismo, el cuento de ambiente rural, el cuento popular y los neoimpresionistas.

Por el otro lado, la reacción antipositivista: los Ateneístas, intelectuales que se contraponían al positivismo porfirista de Gabino Barreda como su principal bandera ideológica: “La destrucción del positivismo de mayor importancia de esta Generación del Centenario, mas no el único. De gran valor también, sobre todo para las generaciones posteriores, fue el haber iniciado en la juventud mexicana el sentido del rigor intelectual, sentido que había faltado a los modernistas” (Leal 119), y los Contemporáneos, alejados de

la literatura realista, miraban hacia exponentes extranjeros: “Su preocupación es exclusivamente literaria y sus escritos no reflejan la realidad mexicana; sus modelos literarios son los modernos escritores franceses y los españoles de la generación Ortega y Gasset y su *Revista de Occidente*” (Leal 133).

En una visión reduccionista, se pueden agrupar estas literaturas entre el compromiso y la evasión. La de compromiso, aquella que se ocupa de la interpretación una visión apegada a la naturaleza de su entorno, es un acto de consecuencia del momento histórico-social que vive el individuo y atiende las necesidades políticas, sociales o morales. El arte se vuelve un producto funcional; sin embargo, no se reduce sólo al didactismo. Por oposición, la literatura de evasión como eje principal del relato no se ocupa de ser un retrato fiel de la realidad, sus intenciones se dirigen a la estética y la labor intelectual:

A partir de 1915 existen en México dos corrientes literarias cuyas trayectorias no llegan a cruzarse. Con pocas excepciones, los cuentistas identificados, en el capítulo anterior, con la reacción antipositivista no pintan la realidad mexicana. La literatura de los ateneístas y los colonialistas, es hasta cierto punto, una literatura de escape, literatura que cierra los ojos ante la realidad, y en la que no se reflejan las crisis por la cual pasaba la sociedad mexicana de la época (Leal 139).

Estas corrientes expuestas por Luis Leal se volvieron, hasta cierto punto, antagónicas:

Entre las controversias de 1925 y 1932 se completa un panorama en el que los nacionalistas articulan en un polo positivo lo mexicano con lo revolucionario, el arte comprometido y la virilidad, en tanto que en el polo negativo se agrupan lo europeizante, universalista o cosmopolita, el artepurismo y la falta de virilidad, ya sea afeminamiento u homosexualidad (Negrín 153).

Una consecuencia de incompatibilidad entre las poses intelectuales de los escritores fue una de las más grandes polémicas literarias, en 1932 se comenzó un debate público en los medios impresos, sobre la orfandad identitaria o no en las letras mexicanas: “La discusión había sido iniciada en marzo de 1932 por una encuesta del semanal *El Universal Ilustrado*. A la pregunta '¿Existe una crisis en nuestra literatura de vanguardia?', algunos intelectuales habían respondido afirmativamente, atacando a la vanguardia constituida por los escritores que hoy conocemos como *Los Contemporáneos*” (Negrín 151). Julio Jiménez Rueda fue el protagonista del conflicto, al responder la pregunta, acusaba a su momento histórico como aquel en que se perdió la identidad de la literatura mexicana, debido a la falta de virilidad de sus creadores, creía que la intelectualidad mexicana se había “degenerado”.

El discurso de Jiménez Rueda en oposición a los Contemporáneos, según Margo Glantz, no sólo se disputaba contra su producción literaria, sino contra el propio cuerpo sexuado de los creadores, al entender que tildaba a los escritores de poco viriles, los llama los “exquisitos” seguidores de la corriente modernista e intelectuales polvorientos (Glantz 227-228), incapaces de fijar la vista más allá de sus narices: “El pueblo ha arrastrado su miseria ante nosotros sin merecer tan siquiera un breve instante de contemplación” (Jiménez Rueda 8), una clara cólera ante la literatura no comprometida. Como respuesta a sus aseveraciones, escritores como Monterde lo invitaron a fijarse en los grandes narradores de la Revolución que recién afloraban, como Mariano Azuela, quien para la época era un escritor poco conocido que publicó *Los de abajo* por entregas en Texas en 1915 y adquirió notoriedad hasta 1925 cuando se volvió a publicar en *El Universal Ilustrado*.

Este capítulo de la historia literaria resulta el caso adecuado para dimensionar la importancia del nacionalismo artístico a principios de siglo. 1932 fue un punto de partida para el auge de publicaciones de la literatura sobre la Revolución y repercutió en el interés del público, este capítulo tocará a fondo este punto.

2.3 La bola narrativa: la literatura de la revolución como unidad

Lo primero será establecer cómo nombrar al fenómeno literario y editorial que utilizaba a la Revolución mexicana como fuente principal temática. Al revisar el catálogo de publicaciones, se destacan dos denominaciones: Narrativa de la Revolución y Novela de la Revolución,⁵ en ocasiones, usadas de forma indistinta. Es un camino espinoso el definirla. La literatura de la Revolución es tan caótica como lo fue el conflicto armado. En ésta confluyen formas narrativas distintas, desde la crónica hasta la novela. Danaé Torres de la Rosa expone en *Avatares editoriales de un "género": tres décadas de la novela de la Revolución mexicana*, el conflicto, aún presente, que supone determinar el concepto de Novela de la Revolución como género formal, ya que se extiende a una infinidad de formas narrativas

Una de las primeras cuestiones que noté a raíz del análisis de la antología de Castro Leal fue la multiplicidad de formas narrativas que se engloban en un mismo nombre. Bajo este marbete

⁵ Danaé Torres registra para 1919 el primer uso de la denominación Novela de la Revolución en *La ruina de la casona. Novela de la Revolución mexicana* de Esteban Maqueo Castellanos (8).

encontramos cuentos, crónicas, estampas, viñetas, biografías, novelas, y dentro de las novelas hallamos las de tema proletario, las rurales, las urbanas, etc. (6-7).

Por qué debería reducir a una literatura tan rica en formas a la calificación de novela, se estaría privilegiando un género e invisibilizando otras manifestaciones. Al pensar en el canon de esta literatura se relaciona de inmediato a Mariano Azuela y Martín Luis Guzmán, con *Los de abajo* y *La sombra del Caudillo*, respectivamente; ambos corresponden a la novela, quizá por ello de inmediato se categoriza como tal.

Vale la pena hacer una diferencia entre ambos términos. Juan Coronado propone usar Narrativa de la Revolución y no novela cuando se hace referencia a la pluralidad de formas que lo componen, mejor reservarse el mote de novela para este género en particular:

La “Novela de la Revolución” no es tal. Sólo algunas de las obras de ese ciclo narrativo son verdaderamente novelas. Las demás —dado que formalmente constituyen testimonio, reportajes, memorias, autobiografías, relatos, cuentos— no se pueden considerar dentro del género novelístico. Se ha llamado a todo este ciclo “Novela de la Revolución”, quizá por comodidad, quizá por tradición, quizá porque se quiere dar la idea de que todo el ciclo forma una “Novela de la Revolución”: es decir, la cara literaria, novelizada, de un acontecimiento histórico. Si hablamos de la totalidad de un proceso literario, ¿por qué no le damos un nombre que en verdad pueda englobar todas las obras que lo componen? (44).

de aquí en adelante, se denominará Narrativa de la Revolución.

Así como sostiene una naturaleza varia en formas narrativas, parece soportarse en una multiplicidad de características. Para establecerse como un género debería tener coincidencias estructurales, temáticas o de contexto de producción; esta literatura no las tiene. A estos escritores no los une una revista, conformación de sociedades literarias y tertulias, como a otras generaciones, quién podría hacerlo en medio del caos. Como soporte de la fábula se utilizan desde conflictos maderistas hasta los carrancistas, los motivos que incitaron el conflicto y las consecuencias de éste, algunos inclusive comprenden la literatura del petróleo y sobre la guerra cristera como parte del conjunto. Los límites de producción son amplios se extienden desde antes de los inicios del levantamiento armado en 1910 hasta una difusa línea de decadencia, como asevera Laura Cázares: “cada vez es más frecuente ampliar el periodo al inicio de la década de los sesenta, cuando se consolida el poder estatal por parte de la burguesía” (17), hasta la actualidad surgen aún obras ambientadas en épocas de la Revolución, como *Las rebeldes* de Mónica Lavín y *Furia* de Clío Mendoza.

Qué es aquello que une esta heterogeneidad, a continuación se intentará establecer características comunes en la narrativa, para así pensarla como un estrato homogéneo.

2.4 Marco temporal

Para Flor Aguilera es un error extendido el incluir textos sin limitación temporal definida, casi de forma arbitraria sólo por tener relación temática. Propone utilizar el postulado de Max Aub en el que sólo se incluyen autores contemporáneos al periodo histórico de la Revolución:

Para él, solo pueden pertenecer a la Narrativa de la Revolución aquellos escritores que vivieron de cerca el movimiento armado, aquellos que la sufrieron o que tuvieron que aprender a usar las armas al igual que la pluma. Es decir, aquellos escritores que pueden testimoniar la Revolución porque vivieron o sufrieron la Revolución (Aguilera 94).

A pesar de que es una propuesta congruente y útil, con el fin de ilustrar el marco histórico de la tesis, se incluyen otras propuestas teóricas, se enlistarán obras de una pre y pos Revolución.

2.4.1 Narrativa prerrevolucionaria

Puede parecer sencillo limitar el inicio de la Narrativa de la Revolución con el de la sublevación maderista de 1910; no obstante, se desdibuja la línea si se piensa que la materia principal de la narrativa es la lucha de clases, asunto que se encuentra vivo décadas atrás, gracias a los descontentos sociales. Si se revisa la historia mexicana, los levantamientos sociales efectos del porfiriato, ya se manifestaron durante gran parte de la dictadura. Tomóchic es el ejemplo perfecto, la sierra tarahumara en insurrección se defendió del ataque de los soldados despachados por Porfirio Díaz; también aconteció la Huelga de Cananea y la de Río Blanco. Existió literatura que utilizó como tema estos conflictos, así como el cuestionamiento sobre las injusticias que vivió la población en el Estado militarizado de Díaz y la miseria económica de la población trabajadora. A este tipo de textos se les podría considerar antecedentes, entre ellos se encuentran: “*La bola* (1887), de Emilio Rabasa; *Tomóchic* (1893), de Heriberto Frías, que crítica severamente el régimen de Porfirio Díaz; *El Caudillo* (1909), de Salvador Quevedo y Zubieta; *Madero-Chantecler*, una sátira contra Madero, de José Juan Tablada (1910), y la obra de teatro *La venganza* (1905), de Federico Gamboa” (Pereyra 333).

En la sección siguiente de la tesis “El cuento de la Revolución” se establece una brevísima reseña sobre el cuento, en la cual hay esbozos de su desarrollo y línea temporal. Cabe aclarar que, a manera de sinécdoque establezco una relación entre la historia del total de la Narrativa y el cuento en particular, funcionan simbióticamente este subtítulo y el posterior para construir el contexto. Luis Leal cuestiona la idea de un cuento prerrevolucionario, ya que se componía aún con técnicas y temáticas del cuento modernista. Del Campo propone que si bien aún se escribía bajo los preceptos del siglo XIX, si se percibe una preocupación incipiente por ilustrar problemáticas sociales. Esta literatura prerrevolucionaria no participa de lleno en una actitud de compromiso social, pero ya registra en algunos de sus cuentos las injusticias cometidas hacia el pueblo mexicano:

cuentos como “El montero Espinoza”, de Manuel José Othón, “El desertor”, de Rafael Delgado, “Sangre en la montaña”, de Alejandro Cuevas, “El eunuco”, de Victoriano Salado, “Los perros de Tomóchic”, de Heriberto Frías y “Carne de cañón”, de Marcelino Dávalos describen mucho antes de la gesta revolucionaria las injusticias cometidas contra las clases desheredadas. Ciertamente su número es limitado, pero permite hablar de un cuento prerrevolucionario (Del Campo 9).

2.4.2 Punto cumbre de la narrativa

Debido al largo proceso y los cambios sociales vividos, marcar un auge es difícil. Puede notarse un crecimiento en el interés del público tras las polémicas literarias. Max Aub marca un punto cumbre, a partir de 1932 con la publicación de la antología *Hacia una literatura proletaria*, donde se antologa a José Mancisidor, Germán Liszt Arzubide y Mario Pavón, etc. (del Campo 15). Edith Negrín recupera el prólogo escrito por Lorenzo Turrent Rozas, compilador y editor de esta antología, donde se apuesta por la literatura proletaria como la verdadera literatura de compromiso social: “En este año, a propósito de una supuesta ‘crisis de la literatura de vanguardia’”, se ha hecho un examen de la literatura postrevolucionaria. Universalistas y nacionalistas han expuesto, ante la opinión pública sus puntos de vista. Pero esta polémica no ha apasionado. No se ha tomado partido por una, ni por otra tendencia” (Turrent ctd. en Negrín 152). La función que debía cumplir la literatura se muestra plena, los escritores de la Revolución escriben por y para el pueblo.

El gobierno fue el actor principal interesado en difundir y formalizar un canon de escritores revolucionarios. Los años treinta, para Xorge del Campo, contemplaron una gran

producción de cuento de la Revolución que coincide con el empuje socialista de la educación por Narciso Bassols. Según Danaé Torres surge una “mitificación de la Revolución a raíz de los incentivos gubernamentales pronacionalistas” (Torres 20). Cabe recordar que Torres apunta a pensar la Narrativa de la Revolución como resultado de un proceso mercadológico que vendía la idea del arte como parte de un proyecto de identidad nacional; por lo que, el impulso editorial gubernamental permitió su desarrollo. No sería descabellado apuntar a esta serie de polémicas como el detonante perfecto para llamar a los lectores a voltear los ojos hacia esta narrativa, así como una oportunidad para mover pasiones e incitar a los intelectuales a unirse en la corriente. Y es que era en los propios periódicos donde se publicaba la literatura, donde se discutía y se generaba controversia al respecto, un círculo completo.

Desde 1925 José Vasconcelos convoca al Congreso de Escritores y Artistas donde se discutió la dirección que debía tomar el arte, contendieron la visión nacionalista y la cosmopolita (“Polémica 1925” párr. 8). Mariana Libertad Suárez opina que el Estado fue un importante impulsor en la literatura y apoyó la distribución de aquella que consideraba cercana al proyecto de nación, pues se llegó a acuerdos con editoriales privadas, se creó el Premio Nacional de Literatura, cuyas obras laureadas se publicaron en Porrúa (47). Suárez, también recapitula la investigación de Torres para sostener la hipótesis de la influencia del proyecto de gobierno en la cultura:

Señala Danaé Torres de la Rosa (2010) que, como siempre que se intenta construir un canon, esta “institucionalización de la novela de la Revolución como reflexión del movimiento armado” obedecía a la necesidad de homogeneizar “la ideología mexicana, gracias a una reforma educativa total”, dado que “la unificación de un sistema político implicaba, a su vez, la unificación de la cosmogonía y de los valores del pueblo, sin importar la condición social, educativa o territorial” (Torres ctd. en Suárez 47)

En 1960 se creó la Comisión Nacional de Libros de Texto Gratuitos (CONALITEG), con lo que a partir de entonces, la estandarización de la ideología sería más sólida.

Sin duda, las antologías son el medio perfecto de canonización, una de las más importantes es *La Novela de la Revolución Mexicana* de Antonio Castro Leal, donde se reúnen obras de: Mariano Azuela, Nellie Campobello, Martín Luis Guzmán, Miguel N. Lira, Gregorio López y Fuentes, Mauricio Magdaleno, José Mancisidor, Rafael F. Muñoz, José Rubén Romero, Francisco L. Urquiza, José Vasconcelos y Agustín Vera.

Para tener detalle sobre los narradores existe la *Guía de narradores de la Revolución Mexicana* de Max Aub, donde se hace un recuento de los narradores y sus obras. Aub, menciona aún a escritores extranjeros: “*La serpiente emplumada*, de Lawrence; *El poder y la gloria*, de Graham Greene; *Tirano Banderas*, de Valle Inclán, etc.

2.4.3 Narrativa de la posrevolución

Se podría considerar Narrativa de la posrevolución a aquella escrita después de los años cuarenta: “Esta literatura surge una vez concluido el movimiento revolucionario, cuando ya no es una presencia tan inmediata y sólo se reconstruye o se evoca” (Pereira 330). Como revisamos antes, para Max Aub sólo es Narrativa de la Revolución la que fue producto de escritores que presenciaron o participaron en el conflicto. La Revolución sirve ya sólo como pretexto o escenario, el tema central no es la propia lucha armada, sino aspectos psicológicos o metafísicos: Clío Mendoza en *Furia*, retoma como telón de fondo épocas revolucionaria para tocar temas existenciales varios, como la homosexualidad, en el amor que sostienen dos soldados desertores o el amor y la violencia en las parejas heterosexuales.

Las formas narrativas también cambian, se acercan a la de autores extranjeros y se experimenta más, sobre todo con el monólogo interior, el resultado más plausible es *Al filo del Agua* de Agustín Yáñez (Pereira 331). Al pasar el ardor del conflicto, sin la latencia de herir sensibilidades o ser censurado, cabe incluso la posibilidad de reírse del mismo, como lo hizo Jorge Ibarguengoitia en *Los Relámpagos de Agosto*; o dejar de lado el carácter naturalista y costumbrista, al adentrarse en el género fantástico, como lo hizo Juan José Arreola.

2. 5 Lo homogéneo de lo heterogéneo: Afinidad temática

La respuesta a la coincidencia narrativa parece ser la más evidente, aquello que unifica esta literatura el interés por destacar un hecho histórico, la Revolución mexicana, ya sea en una posición crítica de oposición o amparando el movimiento, Danaé Torres coincide en ello, sostiene que se tiene que abstraer la noción de género formal para entender a este conjunto de narraciones como una unidad:

Parecería que la etiqueta novela de la Revolución no se define desde una configuración genérica formal sino temática, es decir, desde la Revolución mexicana como tema. Incluso

en las primeras aproximaciones críticas en torno a la novela de la Revolución, los estudiosos insistían en las coincidencias temáticas o temporales de las obras, pero no en sus características formales (Torres 6-7).

Se debe pensar en el lugar que toma dentro de la historia literaria y la función que llegó a cumplir, Torres cita a Todorov para aclararlo: “es el lugar de encuentro de la poética general y de la historia literaria” (Torres 18). Se evidenció ya, que es una literatura de compromiso social, porque surge a partir de una coyuntura histórica que los intelectuales novelan en múltiples formas. Inspira o sirve como pretexto para la construcción de una identidad nacional o para cuestionar el proceso sanguinario y consecuencias de una rebelión de causas difusas.

No por ello, se debe reducir esta literatura a un registro histórico, Flor Aguilera Navarrete en “La Narrativa de la Revolución Mexicana: periodo literario de violencia”, evidencia el error de menospreciar el carácter literario artificioso de la obra y añade que lo adecuado sería categorizar a la narrativa como “discursos historiográficos ficcionales”:

como discursos historiográficos ficcionales, es decir, como un tipo de textos referenciales, que tienen de forma identificable el contexto histórico, incluso que pretenden ofrecer datos con “objetividad”, con precisión, apegándose a la historia oficial, pero que de cualquier manera, por ser expuestos desde el espacio literario, no dejan de ser solo efectos de realidad, es decir, artificio literario (92).

A continuación se exponen algunas características temáticas y de carácter literario que comparten entre sí las obras. Como fuente bibliográfica se utilizaron dos antologías del género: Antonio Castro Leal en 1960 publica *La novela de la revolución mexicana*, en donde aglutina desde Azuela hasta Campobello con el mismo mote de novela. Luis Leal en 1976 reúne sólo cuentos bajo el título *Cuentos de la Revolución*. Ambos incluyen un estudio introductorio del que se extrae la información.

La narrativa revolucionaria es episódica, en ocasiones, una serie de estampas que pueden ser aisladas o relacionarse entre sí. Lo que dio cabida a una nueva técnica de construcción narrativa, donde ya no es necesario girar en torno a un solo núcleo narrativo. Castro Leal lo compara con una serie de fotografías instantáneas de momentos, en vez de una cinta cinematográfica continua: “recuerdos gráficos, imprevistos e informales, de un grupo de campesinos [...] vibrantes cuadros sucesivos” (Aguilera 27). La representante más plausible es Nellie Campobello que, aunque catalogados como cuentos, *Cartucho* y *Las*

manos de mamá son recopilaciones de impresiones e imágenes de su infancia. Incluso la novela que por tradición decimonónica estaba fundada como una unidad narrativa cohesiva y consecutiva, termina por fragmentarse: “Hasta un autor de tanta capacidad de composición como Martín Luis Guzmán no puede evitar que *El águila y la serpiente* sea una serie de cuadros y episodios, que aunque elaborados con más cuidado, no puede decirse que tengan entre sí una perfecta continuidad” (Castro Leal 27).

El siguiente rasgo es el carácter épico, la voz de un pueblo que cuenta su gesta heroica en todos los niveles: intelectual, de batalla, ideológico, político, etc. Se observa un cambio social en el que no importa contar una historia personal, la polifonía se apodera del texto, el personaje protagónico es el pueblo mismo en su heterogeneidad: “en lugar de coro, es más bien el rumor de un oleaje, los gritos espontáneos de una multitud, voces desgarradoras, quejas ahogadas, alabanzas y cánticos, risas e imprecaciones” (Castro Leal 28). Siempre hace falta recordar la contigüidad del escritor con la Revolución y su cercanía, ya que Castro Leal condiciona el nivel de crítica o empatía con la causa a esto, del propósito que quiera conseguirse con la narración, depende de lo que denomina *aliento épico* (28).

A propósito de éste tema, Luis Leal opina que hay una verdadera tibieza en los cuentos costumbristas, que no permite una denuncia explícita; para demostrarlo pone como modelo los cuentos “El monero Espinosa” de Manuel José Othón, “Sangre en la montaña” de Alejandro Cuevas y la producción de Ismael Vélez, donde puede que se toque la injusticia social como conflicto, pero de forma velada, ocultándose como Vélez tras el humor; o como Othón y Cuevas, en una trama que castiga a los peones que se sublevan, a la vez que los bestializa con acciones como la violación sexual y la violencia (Leal xi). Tras 1910 la literatura se renueva: “creó sus propias normas, a la vez que forjó una nueva técnica, su propio lenguaje y un ritmo peculiar” (Del Campo 9), a pesar de coincidir con los costumbristas en la índole realista de la literatura, los revolucionarios toman la denuncia social como móvil principal de su literatura y eso los hace diferentes, Flor Aguilera los denomina de corte “realista crítico”: “nueva técnica narrativa: ‘el realismo crítico’”, una literatura de protesta social consciente, manifiesta por medio de las circunstancias de crueldad. No es un realismo meramente descriptivo, como en el siglo XIX, no es un realismo pintoresco para destacar la vida cotidiana a través de las costumbres” (Aguilera 97).

Los espacios son, a nivel diegético, por principio, las comunidades rurales y las ciudades. Para Luis Leal es el momento en el que se abandona la tradición modernista del afrancesamiento, el estilo elevado y los personajes de clase alta, se instaura la denuncia social como núcleo: “si la función del cuento y la crónica modernista, era como dice Urbina, entretener ‘a los muchachos de nuestra generación’, la del relato de la Revolución es la de pintar las penalidades, los sacrificios, la angustia del pueblo mexicano” (Leal IX). La anécdota ya no se centra en un personaje en sentido estricto, el trasfondo es la preocupación por una colectividad. Los protagonistas son los campesinos, los soldados, los caudillos; los antagonistas, los mandatarios políticos, los ejidatarios: “La idea social del arte provocó un particular lenguaje literario: el habla de una caótica mezcla de personas de la más diversa extracción social, con diferentes ideas, convicciones y credos, que se veían convivir en medio de una realidad crítica y vulnerable” (Aguilera 97).

Los personajes se configuran a partir de la violencia de su medio, son perpetradores o “víctimas de la ira” como los nombra del Campo en el título de la antología. de 1999 que recoge los cuentos de Nájera y Báez usados en esta tesis. La muerte ronda su realidad y es una posibilidad latente a cada momento, la miseria es el pan de cada día. Edmundo Valadés fija la atención en la violencia como conductor de la narrativa:

Valadés denomina estética de la violencia o poética de la fatalidad, la cual se descubre en innumerables obras, representando el descontento social, la actitud macabra de los personajes inmersos en el caos político, la indiferencia por la vida, la aceptación de un destino injusto e ineludible. Es la fatalidad trazada de antemano y que se acepta como una verdad imponderable que no tiene más camino que la muerte (Valdés ctd. Aguilera 98).

Son hombres y mujeres con poca esperanza, un hado macabro parece resignarlos a unirse a la bola que, de igual manera, si no lo hacen, serán inmolados por estos. Cazar o ser cazado.

El discurso de los personajes es otra de las características plausibles, intenta respetar los usos y habla específica de acuerdo al estrato social, región de procedencia y la formación educativa: “La narrativa de la Revolución tiene, entre otros, el valor de documento filológico, al verterse en un lenguaje rudo, descuidado, sencillo, directo y, sobre todo, veraz y realista. De esta suerte sirve para poner de relieve el riquísimo popularismo lingüístico de México” (Del Campo, 5).

2.6 El cuento de la Revolución

El cuento de la Revolución tuvo lugar, en su mayoría, en las publicaciones periódicas. El diccionario de Pereyra propone a Ricardo Flores Magón como el pionero en el cuento de la Revolución, con la publicación de sus textos en *Regeneración*: “Dos Revolucionarios”, 31 de diciembre de 1910 y “El apóstol”, 7 de enero de 1911 (333). Pereyra en su línea temporal literaria, junto a varias novelas y memorias, enlista pocos cuentos como: “El mayor Fidel García” y “Lencho” de Francisco Monterde (1916) y la publicación de *Cartucho* por Nellie Campobello en 1931. Quien destaca en el cuento, como lo hizo en la novela, por supuesto fue Mariano Azuela: “El caso de López Romero”, “De cómo al fin lloró Juan Pablo”, “La nostalgia de mi coronel” y otros (Leal XIII).

El género se consolidó tras su recopilación en diversas antologías. Luis Leal en 1976 publica *Cuentos de la Revolución*, él se ocupa de antologar los cuentos revolucionarios debido a que era mínima la labor realizada hasta al momento: “Hay numerosos estudios dedicados a la novela de la Revolución Mexicana. En cambio, del cuento pocos se han ocupado” (Leal VII). Un objeto de estudio cautivador, ya que Leal garantiza que es la forma narrativa que más experimentó en su construcción: “En la técnica del cuento de la Revolución rompe con los modelos heredados tanto del realismo finisecular como del modernismo” (IX).

Debido a la brevedad es necesario que sea conciso en su unidad temática, por lo que se desarrolla en un mismo espacio y tiempo. Se privilegia, entonces, a uno de los bandos sociales o a ninguno, lo que generó en conjunto una especie de vasta mitología histórica literaria sobre los caudillos, las batallas y los estragos sociales: “Primero se recrea el conflicto en el norte de país, entre villistas y federales, o entre villistas y carrancistas; viene después la pintura de la Revolución en el sur, entre zapatistas y federales, y por último el levantamiento cristero” (Leal VIII).

Luis Leal localiza pocos escritores que produjeran cuento dentro de la primera década del conflicto, José Vasconcelos entre ellos. Incluso los propios periódicos privilegian otros temas:

Un obstáculo en el desarrollo del cuento de la Revolución fue el concurso de cuentos nacionales convocado en septiembre de 1916 por el periódico *El Mexicano*, órgano oficial del primer gobierno revolucionario: el jurado premió cuentos de tema colonialista —hecho que dio impulso a esta tendencia en el cuento mexicano— e ignoró los temas revolucionarios, representados por cuentos como ‘Lencho’ y ‘El mayor Fidel García’ de Francisco Monterde (Leal XIII).

Contrario a lo que sucedió en décadas posteriores, cuando se intentó conformar un proyecto nacionalista sostenido por la heroicidad de la gesta revolucionaria, como ya se revisó en el apartado biográfico de Carmen Báez, *El Nacional* privilegiaba la publicación de literatura de tema revolucionario y convocaba concursos en pro de su producción, con sede en el suplemento dominical *Revista Mexicana de Cultura*:

La opción literaria propugnada por el suplemento beneficia textos cuyo proyecto se basa en la denuncia (...) En los años cuarenta la propuesta social de la narrativa se entiende como una ramificación o conjunto hermano de la llamada novela de la Revolución. La antigua (casi clásica) polémica acerca de la mexicanidad-nacionalismo literario se convierte dentro del suplemento en un conflicto entre narrativa de la Revolución o no, que influye en la percepción del tema y termina por petrificarse en categoría, creando asimismo una asociación falsa entre revolución-mexicanidad (Olmedo 191-192).

Como era de esperarse, en 1924 y 1925 se percibe un realce del género tras la célebre polémica: “El interés en la narrativa de asunto revolucionario fue uno de los resultados de esa, hasta cierto punto, contrahecha polémica. De 1925 se desató un alud de cuentos, anécdotas, relatos y episodios (...) El interés del público en el cuento de la Revolución obtiene su más alto nivel a partir de 1928 y decae hacia 1940” (Leal XIV).

Existen diversas antologías del cuento Revolucionario, la más completa, según el propio autor, es la de Xorge del Campo que compila 150 autores. Xorge del Campo realiza una antología de cuentistas de la Revolución que califica como: “la investigación más exhaustiva realizada hasta ahora en torno de la narrativa de la Revolución Mexicana” (5), ya que incluye tanto al canon como a autores poco divulgados. Esta recopilación es *Cuentistas de la Revolución Mexicana*. Lo que puede ser cierto, si se toma en cuenta que es de los pocos que toma nombres femeninos dentro de su índice. El trabajo de Del Campo resulta de vital interés para esta investigación, ya que su antología *Víctimas de la ira: Niños y animales en la Revolución Mexicana* es la fuente principal.

Luis Leal realiza una breve antología, *Cuentos de la Revolución*, que contiene un excelente prólogo, origen de la información para este apartado sobre el cuento de la

Revolución, reúne en su catálogo casi los mismos nombres que Max Aub en *Narrativa*, más El Dr. Atl, Francisco Rojas González, Cipriano Campos Alatorre, Carmen Báez, Antonio Acevedo Escobedo, Ramón Rubín, José Revueltas y Juan Rulfo. Otra recopilación es *23 cuentos de la Revolución Mexicana* por Edmundo Valadés.

2. 7 La novela vivida: Carácter testimonial de la Narrativa de la Revolución

“El relato de sus voces guarda
la memoria de sus acciones”
Martha Eva Rocha Islas, “Las
mexicanas en el siglo xx”, 97.

Del Campo introduce *Cuentistas de la Revolución Mexicana* con un prólogo en el que justifica la intención de su obra con fines de carácter documental: “La investigación realizada tiene el propósito de otorgar, para los lectores de hoy y mañana, un acervo documental de primer orden. Esto es, para historiar válidamente diversos acontecimientos íntimamente relacionados con el devenir de nuestro país” (Del Campo 5). Producto de ser una literatura que orbita alrededor de un hecho histórico, puede encerrar dentro de la fábula acontecimientos verídicos, como fragmentos biográficos o estampas de batallas. Es entonces que adquiere una nueva característica, es una narrativa testimonial. Aunque , aunque no toda la producción queda englobada en ella. Como objeto de estudio, se puede hacer una clasificación más en función del enunciador del discurso: al reconocer si el autor que produjo la obra presenció por sí mismo la lucha armada, si vivió dentro de los márgenes temporales en que sucedió la guerra o es posterior.

Para Castro Leal resulta inevitable que las narraciones adquieran guiños autobiográficos, no sólo porque el escritor fuera contemporáneo al conflicto, sino porque influye mucho el nivel de participación, como testigo o actor:

La visión directa de una realidad nueva e impresionante —sea en los simples testigos o en los que toman parte en estructurarla— es una de las características que reside en el nacimiento de la Revolución Mexicana. Que esta visión directa arroje sobre la narración reflejos autobiográficos es del todo natural. No sólo natural, sino inevitable. Se comprenderá fácilmente por otra parte, que esa visión y estos reflejos varíen según circunstancias y el temperamento del testigo y según la clase de realidad que le toque en suerte contemplar (Castro Leal 25).

En esta narrativa testimonial se puede asimilar el concepto de focalización diegético con que ofrece el escritor, los objetos en que fijan la mirada son distintos, la perspectiva, los personajes que protagonizan y los circunstanciales, son en esencia muy distintos entre cada autor, según sus experiencias de vida. El carácter que tome el cuento también cambia: “en muchas obras de este periodo literario sí encontramos una implícita tesis social, es decir, una postura política con respecto a la Revolución: para algunos, como Mariano Azuela, será un verdadero fracaso; otros, como el Dr. Atl, no harán más que mostrar una actitud pesimista, es decir, una actitud violentada” (Aguilera 94). Ofrece una visión diferente un médico de tropa como Mariano Azuela a un alto mando villista como Martín Luis Guzmán, y una niña que mira por su ventana a los muertos caer uno tras otro, con ganas de jugar con los cuerpecillos curiosos e inmóviles como muñecos, como Nellie Campobello.

Antonio Castro Leal en *La Novela de la Revolución Mexicana* realiza en ensayo de lo que podrían ser estos estilos testimoniales particulares en cada autor. A continuación, el de Mariano Azuela:

médico castrense de las tropas campesinas de Julián Medina en la época más revuelta y caótica de las luchas militares, nos dará, por ejemplo, *una visión objetiva, cuidadosa, fría, a veces pesimista de la vida de campaña* de los grupos rebeldes improvisados, que crecían y se organizaban más por casualidad o accidente que por un sistema premeditado de disciplina y superación. Por otra parte, *su visión es la de un médico que ya ha cumplido los cuarenta años*, y que tanto por su profesión como por su edad, resulta *un observador excelente y un tanto desconfiado* a esperar mucho de las mejores reacciones de la naturaleza humana (Castro Leal 25).

Las cursivas en la cita anterior son más, las marco porque me parece es la singularidad que ofrece el testimonio de Azuela, la forma de expectativas que encuadrar el mundo que encuadra el enfoque de la narración. Al describir, Castro no adjetiva al propio Azuela *per se*, sino a su “visión”, en conjunto el campo semántico que se obtiene es: (una mirada) cuidadosa, fría y pesimista; (una visión de un médico) observador y desconfiado. Alguien inserto en el conflicto, pero que no pertenece del todo a *la bola*, no se deja arrebatar por las pasiones, es calculador. Tiene el privilegio de ser alguien que recibió una formación, por lo que sus ojos adquieren este filtro.

Castro Leal a José Vasconcelos lo tilda de intempestivo, un joven que se codeaba con los altos mandos: hombre de confianza de Villa, ministro de educación de Eulalio Gutiérrez y secretario de estado de Obregón:

En un escritor como José Vasconcelos la realidad tiende a ahogarse en el *malestrom* [sic] de su personalidad imperativa tenía una concepción mesiánica que le hacía sentir que la realidad era siempre dócil a los más altos designios del hombre [...] estuvo en contacto con una realidad de un nivel superior de la que pintan *Los de abajo*, su impulso a interpretar el mundo según su convicción hace que sea menos objetivo y frío, aunque igualmente pesimista [...] sin dejar de ser novela, se ahoga en la autobiografía (Castro Leal 25-26)

Se repite el ejercicio con Nellie Campobello, Rafael F. Muñoz, Martín Luis Guzmán y José Rubén Romero, cada uno matiza las narraciones de distinto modo, cada uno posiciona el lente en un ángulo: “la vida de los escritores que fueron actores o testigos de la Revolución pasa —modificada, disminuida, limpia o entretejida con rasgos o episodios imaginarios— a las páginas de sus novelas. La novela de la Revolución Mexicana de la primera época es siempre una novela vivida” (Castro Leal 27).

Respecto a las características particulares que se transmiten al objeto artístico según la posición histórico-social de productor de discurso, ha sido un cuestionamiento frecuente dentro de los estudios de género. La pregunta base es saber si por razón de género se establece una propia singularidad. Para Mariana Libertad Suárez, sí es determinante:

En muchos sentidos, se puede asegurar que las mujeres, como consecuencia directa de su ubicación en el campo cultural e intelectual, se sitúan frente a su objeto de investigación o, en el caso que nos ocupa, frente a los hechos narrados, desde una posición no jerárquica, equitativa y respetuosa. Al mirar desde este lugar, el sujeto va a transformar su relación con el objeto porque “saber algo” lleva a la persona a interiorizar su existencia y su singularidad, lo que supone que la afectividad y las particularidades de cada ser que conoce se apoderarán de la realidad material y acabarán por transformarla (Hammers y Brown, 2004: 87). (Suárez 148)

Suárez nota una tendencia de las narradoras del siglo XX en Latinoamérica a enfocarse en la mirada de lo personal, más que de la colectividad (150), lo que matiza y ofrece una visión desde la experiencia femenina. En el apartado sobre la narrativa femenina de la Revolución se hará evidente esta característica. A pesar de ello, existe una gran cantidad de diferencias en sus escritos, pues además de su posición cultural de género, cada una cuenta con una clase social, nivel educativo, origen étnico y otras particularidades. En el caso de la Narrativa de la Revolución:

Las escrituras de Campobello, De Castaño, Delgado, Herrera, Mondragón y Ocampo no están atravesadas por los mismos conceptos ni por las mismas prácticas asociadas al tiempo que las narraciones de sus pares masculinos. Estas autoras tampoco asumen el pasado como algo superado o necesario para construir el futuro; aunque a veces afirman que la Revolución tuvo la fuerza de un acontecimiento originario, no viven el presente que debió derivar de su consagración (Suárez 56)

Incluso las características formales del género están sujetas al carácter testimonial, Castro Leal apunta que lo que se consolidó como una nueva técnica narrativa, por principio fue consecuencia de las circunstancias, de la necesidad de capturar el momento *ipso facto*:

Esas impresiones, directas y penetrantes, querrá el autor recogerlas en toda su frescura, cuando todavía vibran en su sensibilidad y su recuerdo [...] Se podrá prever que una novela así nacida de esa realidad nueva e impresionante será una narración en la que las visiones y experiencias se vayan acomodando sucesivamente como culminantes de una vida llena de sorpresas como en un viaje o en una expedición sin más organización y artificio que la que tienen los recuerdos que se van acumulando y superponiendo (Suárez 27).

En una realidad social caótica, fuera de lo normal, el artificio no parece prioritario. Castro Leal lo demuestra con otras sociedades en crisis que cayeron en el mismo efecto literario (27). Los narradores de la Revolución establecieron un nuevo modelo literario, en el que se deja de lado la comodidad de la pluma y la careta de artista bohemio, para ser protagonistas del cambio social: “el narrador deja de ser un simple espectador de la vida cotidiana real y conflictiva, y toma una conciencia social política con tintes socialistas, mostrando un retrato objetivo del mundo exterior” (Aguilera 95), por las condiciones de producción de los escritores, la literatura revolucionaria es el corpus material del pensamiento social de la primera mitad del siglo XX mexicano:

Así, vida-obra-Revolución será un trinomio determinante para comprender este periodo literario. Cada uno, desde sus inclinaciones políticas y desde sus experiencias con determinados generales revolucionarios, manifestará su visión personal de la situación social llevada, por momentos, al caos (Aguilera 93).

Se puede pensar en el escritor como un ente con la necesidad de trasladar sus afecciones, pasiones o pavores hacia la palabra escrita. Y la literatura, como el objeto artístico y producto intelectual de la materialización de una idea transformada en historia, que carga consigo: sentimientos, una idiosincrasia, un bagaje intelectual, cultural y de vivencias, así la capacidad del creador de estructurar un artificio literario.

Por la causa que fuera, la motivación que haya obligado al artista a escribir: quizá para registrar los acontecimientos que vivió, porque su psique lo acosaba y necesitaba vaciarlo en el papel, por vocación o como un medio de alcanzar un objetivo (dinero por publicar o reconocimiento como autor). Es La literatura es una muestra palmaria del pensamiento vigente de una época, nos habla de sus intereses y pasiones, aquello que merece ser registrado y lo que no; el arte escrito es una especie de historiografía de la memoria social e individual, en palabras de Juan Andrés Bresciano: “Las narrativas

existenciales que vertebran las memorias históricas y nutren las identidades colectivas, se vinculan en múltiples planos con las representaciones historiográficas del pasado [...], aunque Historia y memoria no se confunden, se hallan doblemente relacionadas” (Bresciano 140).

A pesar del marcado carácter testimonial de la Narrativa de la Revolución, no debe tomarse como una fehaciente verdad histórica, pues al tratarse de un recuerdo, la realidad se trastoca y debido a su naturaleza literaria, el fin es artístico, con lo que el artificio actúa como principal eje formador, Flor Aguilera lo compara con tratar de mirar a la literatura como un espejo de la realidad:

Sí era un principio, o un compromiso, dejar “huella” de la participación en los asuntos revolucionarios. No obstante, no por ello debemos abordar este periodo como si se tratara de un juego de espejos; en todo caso, como un juego de espejos rotos, ya que los acontecimientos sociales son manifestados en sus múltiples perspectivas subjetivas, teniendo como recurso, además, la memoria” (Flor Aguilera 92)

Un ejemplo de literatura testimonial es la propia Indiana Nájera, ya que como se pudo revisar en el apartado biográfico, fue soldadera en un regimiento al sur del país y toma su experiencia como fuente generadora de sus narraciones. Al , al grado de utilizar de su biografía un fragmento, para publicarlo como cuento, después de mínimas adecuaciones, este es “Nochebuena”. Se puede encontrar en las páginas 52-65, de *Páginas Íntimas* y las páginas 67-74, de *Víctimas de la ira: Niños y animales en la Revolución Mexicana*.

Nájera cabe dentro del análisis realizado por Flor Aguilera, en el que determina que los escritores de la Revolución no criticaban al propio movimiento, sino a los actores, en su incapacidad para detenerse a mirar al otro; con el afán de obtener riqueza y sustento, saqueaban al por mayor, violaban la integridad de las mujeres, por placer. *Nochebuena* es la marca de solidaridad a la que se aferraban aquellos que no participaron activamente, los “revolucionados”, como los nombra el historiador Luis González, revolucionados porque ellos no iban hacia ningún lado, se los llevó arrastrando el huracán de la guerra:

más que criticar a la Revolución, los escritores criticaron a los revolucionarios: su vacilación política, sus intereses personales, su indiferencia, su ignorancia por los ideales de la lucha, su nula postura ideológica, la violencia y sadismo con la que ejecutaron a una gran cantidad de hombres y mujeres (muchos de ellos nada tenían que ver con los asuntos revolucionarios) (Aguilera 93).

El carácter testimonial de la literatura de Nájera en este cuento es plasmar el dolor vivido por las soldaderas nómadas y las mujeres que se quedaron en las comunidades sobreviviendo solas, intentando sacar adelante a sus hijos. Como se observó en el apartado biográfico, para ella las soldaderas representaban mujeres incansables y de gran valor, porque ella vivió en carne viva este proceso.

CAPÍTULO 3. NI AMAZONAS NI MARÍAS: EL PERSONAJE FEMENINO Y LAS NARRADORAS DE LA REVOLUCIÓN

3. 1 Las artífices del caos: las narradoras de la Revolución

Las antologías sobre la literatura de la Revolución se encuentran plagadas de textos producto de plumas masculinas, la única excepción a la regla parece ser Nellie Campobello con *Cartucho* y *Las manos de mamá*. La creencia errónea de que Campobello fue la única escritora que practicó esta narrativa, viene de que sólo a ella se le incluyó en las antologías canónicas del género:

Retomemos, por ejemplo, el caso de las mujeres novelistas de la Revolución mexicana: los análisis literarios sobre la llamada “novela de la Revolución” se han centrado en analizar, por una parte, la importancia de las soldaderas como imagen icónica de la lucha armada dentro de las obras narrativas y en los corridos, y por otra, la obra de Nellie Campobello como única escritora representante de esta tendencia literaria predominantemente masculina (Torres 15)

Nombres femeninos se encuentran ocultos en las páginas de la historia, a la sombra de un canon establecido por el icónico *Los de abajo* de Mariano Azuela, así como también de las antologías que devinieron desde la publicación de *La Novela de la Revolución Mexicana* por Antonio Castro Leal.

Adriana Azucena Rodríguez apunta en *Coincidencias para una Historia de la narrativa escrita por mujeres* un recuento de autoras mexicanas del siglo XX con extensión hasta el presente, para ello, establece una relación generacional entre contemporáneas. Las agrupa según una serie de características que comparten en su narrativa;: temática, de cronotopo, estética, entre otras; por haber compartido espacios. En su propia voz: “Este proyecto mostró una serie de reiteraciones en cuanto a temas y formas que podrían calificarse de coincidencias generacionales” (Rodríguez, *Coincidencias* 15), a partir de esa premisa, expone una serie de autoras en un panorama de la literatura mexicana femenina de más de un siglo.

El trabajo realizado por Azucena Rodríguez es la inspiración para el desarrollo de la presente tesis, pues se hace notar que queda mucho camino por recorrer para vindicar a las escritoras mexicanas y sus obras: “si bien estamos lejos de una historia de la literatura

mexicana del siglo XX, nos encontramos aún más lejos de una historia de las obras escritas por mujeres en México” (Rodríguez, *Coincidencias* 10). *Coincidencias...* inaugura con un recuento de las mujeres que escribieron en épocas de la Revolución mexicana, incluye a Nellie Campobello con *Cartucho* (1931) y *Las manos de mamá* (1937); Carmen Báez con algunos cuentos incluidos en *La robapájaros* (1957); Indiana Nájera con sus cuentos en *Pasajeros de segunda* (1950); María Luisa Ocampo con las novelas *Bajo el fuego* (1947), *La maestra* (1949), *El señor de Altamira* (1963); y Antonieta Rivas Mercado con *La campaña de Vasconcelos*. Es la única crítica que hasta el momento localicé que realiza un estudio sobre Indiana Nájera y de las pocas que lo hace sobre ella a Carmen Báez.

Otros Algunos de los estudios que recuperan la narrativa femenina de la Revolución, a continuación. Mariana Libertad Suárez en *Éramos muchas: mujeres que narraron la revolución mexicana (1936-1947)* realiza un extenso ensayo sobre y realiza una crítica literaria de sus obras, este trabajo será el sustento teórico principal del capítulo. Dentro de los nombres y los textos que recupera se encuentran: *Yo también, Adelita* (1936), de Consuelo Delgado; *Puede que l’otro año* (1937), de Magdalena Mondragón; *Transición* (1939) y *La sequía* (1936), de Rosa de Castaño; *Francisco Villa ante la historia* (1939), de Celia Herrera. Añade el texto *Apuntes sobre la vida militar de Francisco Villa* (1940), de Nellie Campobello a la lista y repite, como Rodríguez, *Bajo el fuego* de María Luisa Ocampo” (Suárez 34). Para

Suárez recupera de Alejandro García en su artículo “Nellie Campobello: yo, ellas, ustedes”, una breve reseña de algunas de estas obras:

[*La sequía* de Rosa de Castaño] situada al comienzo de la lucha armada y estructurada con diálogos que copian el habla del hombre del campo. Lo novedoso es que incluye corridos y canciones populares. Magdalena Mondragón, con *Puede que l’otro año* (1937), *Transición*, de Rosa Castaño [sic] (1939) [...] Hasta llegar a *María Luisa Ocampo Heredia*, con *Bajo el fuego* (1947) (García ctd. en Suárez 53)

Cándida Elizabeth Vivero Marín menciona a Carmen Báez como parte de la Narrativa de la Revolución en “El oficio de escribir: la profesionalización de las escritoras mexicanas (1850-1980)” (190).

Al ya contar con una brevísima lista de algunas de las escritoras, me detendré en detallar la naturaleza de sus obras. La suerte de las escritoras fue ser olvidadas poco a poco,

a pesar de que en su momento sí lograran reconocimiento en el medio intelectual, mujeres como Rosa de Castaño y María Luisa Ocampo publicaron en la misma editorial que editó a Vasconcelos y Martín Luis Guzmán (Suárez 80). Suárez registra que no se incluye con regularidad a estas escritoras dentro de las antologías de la Narrativa de la Revolución, a pesar de que cumplen con los estándares establecidos por los estudiosos para entrar en la clasificación, pone por caso el estudio de Elvia Montes de Oca Navas, *Las novelas de la Revolución Mexicana de 1910 escritas por sus testigos*:

Es evidente que no abre suficiente los márgenes para que se inscriban en la lista los libros escritos por mujeres. Lo más llamativo en este caso concreto es que en los textos de Campobello, De Castaño, Delgado, Herrera, Mondragón y Ocampo aparecen “testigos de la Revolución que dejaron a la posteridad la narración dramática de sus experiencias”; en todos, las voces narrativas refieren “tanto a personajes históricos reales como a personajes ficticios”; las seis autoras reconstruyen ambientes, espacios, situaciones y se centran en “las consecuencias materiales de la guerra [y] el tránsito biográfico de los personajes”; y aunque al recuperar “el rico arco de las emociones” no sólo hablan de “las mujeres que asisten impávidas al asesinato de sus hombres mientras sus hijos reciben su bautismo de violencia” (Montes de Oca, 2017: 40), sino que nutren esas escenas con matices de su experiencia histórica, lo que equivale a decir que, según la caracterización de Montes de Oca, no hay elementos temáticos ni cronológicos que distancien estos discursos de la narrativa de Ferretis, Vasconcelos o Díaz González, sólo por dar algunos ejemplos (Suárez ctd. en Montes de Oca 44)

La constante sólo es Nellie Campobello y se omite su obra *Apuntes sobre la vida militar de Francisco Villa*, lo que reduce la producción a *Cartucho* y, en ocasiones, *Las manos de mamá* (Suárez 42). Max Aub es el único que recupera otra presencia femenina, María Luisa Ocampo con *Bajo el fuego* en 1947. Incluso en estudios recientes, aún es común creer a Campobello la única narradora: “Ignacio Sánchez Prado, llega a afirmar que en México no había “escritoras de consideración, con la posible excepción de la ya mencionada Nellie Campobello, antes de 1950” (Prado ctd. en Suárez). John Brushwood menciona las obras de Campobello, Mondragón, Ocampo y De Castaño (65).

Consuelo Delgado es presentada por su casa editorial como una maestra rural que ofrece “una de las más trascendentales y certeras interpretaciones de la educación revolucionaria” (Grupo en Marcha ctd. en Suárez 64). Su obra *Yo también, Adelita* es protagonizada por Rosina, quien desde pequeña muestra interés por el conflicto armado y al crecer participa de forma activa en éste, como una adelita o soldadera. Rosina presenta un ideal familiar de lucha heredado: “Se cuenta que la joven escuchó una voz que le hablaba de

la trascendencia, del deber de plasmar la Revolución en la sociedad y de una misión que su abuelo le había encomendado” (Suárez 135). Destaca que además de caracterizar su personaje como una amazona valiente, es una mujer letrada que recibió educación por parte de su abuelo y expresa posturas políticas explícitas sobre los caudillos y las causas (Suárez 127). Se acompaña a Rosina a lo largo de su vida, uno de estos momentos es cuando queda encinta, se metaforiza la gestación materna con el propio nacimiento de la nación por medio de la lucha armada, ella es la encargada de legar y mantener vivo el ideal.

Rosa de Castaño es un ejemplo de las narradoras olvidadas: “Esta novelista, desde sus inicios, gozó de reconocimiento internacional; luego fue considerada una de las escritoras más importantes de Tamaulipas y, por último, fue olvidada por la Academia y la crítica” (Suárez 65), incluso algunas de sus novelas fueron plasmadas en cintas cinematográficas. Para Suárez era la autora con mayores posibilidades de insertarse en el canon, pues recibía buenas críticas sobre sus obras y en 1941 ganó mención honorífica en el Premio Nacional de Literatura. Brushwood la califica como una autora descriptiva de la forma de vida nacional, costumbrista regional (Suárez 377).

En su novela *Transición*, la protagonista, Graciela, es hija de un hacendado, ella y su padre enjuician el maltrato que asestan los demás terratenientes a sus trabajadores, se postulan en contra de ello. Se reclama a la Revolución como un intento válido para defenderse de los abusos y la situación precaria, pues la otra opción sería no hacer nada y soportar más tiempo, sí había guerra, pero igual serían infelices si las cosas permanecían igual. John S. Brushwood incluye la novela en el recuento de la Narrativa de la Revolución de su estudio *México en su novela. Una nación en busca de su identidad*: “el cuadro de las primeras etapas del cambio desde los últimos días del periodo de Díaz hasta el establecimiento del gobierno posrevolucionario. Es su mejor novela [...] quiso comprender el presente en función del pasado—un presente que distaba mucho de quedar firmemente establecido” (Suárez 377).

Se establecen en la narración antecedentes de la cólera del pueblo a causa de las injusticias sociales, como el abuso económico y físico que sufrían; para luego dar paso al miedo que produce una Revolución que parece no tener final y ser incierta en sus ideologías (Suárez 152). Pareciera que al comienzo de la narración se sostendrá una tesis determinista

en la que los personajes aceptan su destino, si se nació en condiciones de miseria, será muy difícil salir adelante; no obstante, trasmuta a un relato de unidad social:

Desde las primeras páginas de la obra, la autora se va a situar en el lugar de quienes sólo pueden odiar sus condiciones de vida y arriesgarse a modificarlas en nombre del amor, ese vínculo afectivo facultado para crear “generaciones futuras a imagen de la imagen” que se tienen de ellos mismos y del otro amado, y que sólo si se unen podrán “acercarse a una semejanza” (Ahmed, 2015:203). (Suárez 91)

La Revolución parece la única salida posible al círculo de penurias, vale la pena coartar a cambio de un intento de renovación. La tesis parece ser reivindicar los menos favorecidos, no sólo el lugar de los campesinos en la sociedad, sino el de las mujeres en la sociedad. El día en que la protagonista va a casarse con Rodolfo, su abuela Eulalia le dice que no contraríe nunca a su esposo en nada: “si está nublado y él te dice que brilla el sol, debes estar conforme”, a lo que ella responde: Lo que diría es que está bien loco [...] pero descuide, abuela, Rodolfo no es de los hombres que por serlo se creen dioses o juzgan a las mujeres sus esclavas, no es de las momias que opinan que “la mujer casada con la pierna quebrada en su casa” (de Castaño en Suárez 168), con lo que se muestra una posición crítica respecto a la relación genérica establecida entre hombres y mujeres.

Magdalena Mondragón nacida en 1913, fue una periodista, narradora y maestra en letras; primera mujer dirigente de un periódico, al que le siguieron otros cargos en revistas y publicaciones periódicas (#AGNRecuerda a una de las periodistas mexicanas más... Gobierno de México). Cuenta con diversas distinciones: “el Premio del Ateneo Mexicano de Mujeres (1938), el Premio *El Nacional* (1954), el Premio “Filomeno Mata” (1974) y la Pluma de Oro y Brillantes de la UNAM (1983)” (Suárez 71). Su labor periodística es de amplia gama, realizó entrevistas a altos mandos políticos como Plutarco Elías Calles, Franklin D. Roosevelt y con Lázaro Cárdenas (Suárez 72). De estilo suspicaz y humorístico, su libro *Los presidentes me dan risa*, fue censurado y prohibido.

Su novela *Puede que l'otro año* es protagonizada por Doña Eustaquia una mujer adulta que pierde a su marido, pues Villa lo fusila aún después de pedir rescate a cambio de la vida del hombre. Debido a su pérdida la protagonista se vuelve impasible y de carácter duro, cría sola a sus sobrinos huérfanos por la guerra: “viuda honorable, de arraigadas costumbres, matrona indiscutible de la región, su única creencia, como la de su difunto marido, es “que la tierra debía de ser para todos” (Suárez 135).

María Luisa Ocampo, además de ser escritora intervino en la escena política, activista en favor del voto femenino con fuertes opiniones sobre la realidad tras el proyecto revolucionario de nación:

En todos los países civilizados, en los de ideas más avanzadas con o sin revolución, las mujeres gozan de los derechos y prerrogativas ciudadanas. Sólo en México, a pesar de la Revolución de la que tanto se hace alarde, se nos niega el voto. Este hecho pone de relieve que los que presumen de revolucionarios no son más que farsantes que desconocen la verdadera revolución: la que redime y eleva y no la que niega derechos y sólo se usa para el medro personal. Por lo demás, no es extraño que el señor Bravo Izquierdo se muestre tan ufano de que la Constitución nos niegue el derecho al voto, pues él mismo desconoce lo que es la revolución (Ocampo, 1940: 8). (Suárez 77)

Fue la voz de muchos colectivos femeninos. Apoyó al desarrollo de la dramaturgia mexicana e incursionó en todos los géneros literarios, cuenta con una larga lista de publicaciones. La novela que Suárez analiza de Ocampo es *Bajo el fuego*. Para Alejandro García es una novela que “a través de una narración deslumbrante se describe en su totalidad la guerra civil” (García ctd. en Suárez 53), un conjunto de episodios situados en el estado de Guerrero desde la dictadura porfirista hasta el conflicto (Rodríguez 26). Si bien la historia gira en torno a un personaje masculino, es narrada por una niña, Amada. El protagonista, Andrés y la narradora son primos, una de las temáticas es retratar las condiciones de trato, expectativas y realidades esperadas según el sexo biológico de la persona, pues los primos son tratados distintos, a la familia augura a Andrés un gran futuro. La mujer es sometida a un estándar utilitario de esposa y cuidadora, Amada observa la infeliz vida de sus parientas y desea salir de ese círculo vicioso, temerosa de estar condenada por su naturaleza femenina:

la protagonista afirma que le gustaba disfrazarse y hacerse pasar por “célebres personajes, sintiendo que [...] fluía armoniosa en los bellos hechos”, porque en su condición de mujer “estaba sometida a reglas y prejuicios que, si no chocaban con [su] vida, [la] harían llevar una existencia como la de [su] madre o la tía Alejandra” o, en palabras más precisas, la convertirían en personas tan “monótonas y regulares que no podía imaginar[las] sin terror” (Ocampo, 1947: 57). Amada no deseaba ser como las mujeres que se habían formado durante el gobierno de Díaz, por ello buscaba referentes para su subjetivación más allá de las fronteras de México y del momento que le tocó vivir (Ocampo ctd. en Suárez 160-161)

De igual forma, se tocan las desigualdades sociales, debido a que pertenecen a una familia de clase media semiurbana. Se cuestiona la eficacia y razón de seguir de la guerra, que le parece un ideal utópico, hay un claro cuestionamiento a las circunstancias:

Es indudable que ésta será una de las apuestas de la autora más incómoda para el proyecto nacional contenido en la novela de la Revolución mexicana. Ocampo va a

establecer, por una parte, que no es posible pensar en un consenso ni tan siquiera en posiciones masivas respecto a la situación del México anterior al alzamiento armado y, por la otra, que la diversidad de voces que abordan el conflicto sólo podría dar cabida a una nación si se asume como eje la pluralidad y no el acuerdo social (Suárez 157)

Los personajes en la novela son entes políticos y pensantes. Amada mira a su padre partir a la Revolución, los cuadros pintan desde la contienda maderista hasta la carrancista, centrándose en los Zapatistas, el caudillo morelense, Zapata, es entendido como un ser despiadado. Para Rodríguez es una novela de iniciación (Suárez 27), ya que se acompaña a Amada en su descubrimiento moral.

Por último, la autora canónica, Nellie Campobello, pese a la popularidad que adquirió en épocas recientes, también se relegó su figura por muchos años. Suárez propone que la mención de Campobello por Juan Uribe Echevarría, *La novela de la Revolución mexicana y la novela hispanoamericana actual* en 1936 es el punto de inicio para la inclusión al canon a la autora. Al ser el estudio primigenio, conllevó a fue necesaria la reproducción continua de sus hipótesis en los estudios posteriores sobre esta autora que repetían una idea de la literatura de Campobello:

sin duda, el uso de un adjetivo como “pequeña” [por parte de Echeverría] y del oxímoron inocencia-violencia resultaron determinantes, pues una buena parte de los críticos que han analizado la narrativa de Campobello ha vuelto sobre estos rasgos de identidad y, en más de una ocasión, los estudiosos han atribuido la existencia de los mismos al afán autfigurativo de la escritora (Suárez 61)

Pese a ello, fue hasta los sesentas que se recuperó la visibilidad de la figura de Campobello, en el ámbito literario de la época no era una figura muy reconocida, se dedicó en mayor medida a cultivar la danza. En 1965, Emmanuel Carballo la entrevista para *Diecinueve protagonistas de la literatura mexicana del siglo xx*, con lo que se da a conocer de nuevo al público mexicano. No prolongaré la mención de Campobello en este recuento, ya que existen variados estudios sobre su obra y figura.

Otra de las autoras que tomó Villa como personaje en su narración, al igual que Campobello es Celia Herrera Enríquez. Publicó en 1939, *Francisco Villa ante la historia*, la diferencia de la chihuahuense que pinta a Francisco Villa como un antagonista histórico y no como héroe; existe una confesión de Herrera en la que asegura su libro fue un intento para manifestarse en contra de la construcción de un monumento al general (Suárez 89). Suárez

clasifica a los personajes de Herrera como *individuos-tipo* maniqueos, Villa como el máximo bandido y sus seguidores parte del problema, el resto del pueblo como las víctimas: “una dicotomía insalvable entre vencedores y vencidos en la que sólo los derrotados por la ‘santa y noble Revolución’ serán representantes auténticos de la mexicanidad, con lo cual, perfila un sujeto nacional fracasado y herido, muy diferente al varón victorioso que se exalta en las obras canonizadas de la novela de la Revolución mexicana” (Suárez 93).

Existen algunas coincidencias en los motivos usados en las narraciones de estas autoras, como la maternidad, el cuestionamiento a los paradigmas de género. El desarrollo de la historia se sitúa en espacios familiares y privados, que a pesar de extenderse en ocasiones a aquellos sitios por los que peregrinaron los revolucionarios, se limita a relaciones interpersonales cercanas, de ahí que lo delimito como el ámbito de lo privado. La constante más visible es el personaje femenino, como último apartado teórico de la tesis se dispone de una serie de observaciones al respecto.

3.2 Personaje femenino

Suárez piensa que la narrativa de estas mujeres pudo no adecuarse al estándar del proyecto nacionalista cultural viril y por ello se dejó de lado. Al revisar las reseñas incluidas en el apartado biográfico de Carmen Báez, se puede constatar cómo se toma como menor la literatura de carácter sentimental, la que retrata lo “minúsculo” como lo nombra Juan Carbajal (30). Suárez Analiza como los dogmas sociales abonaron a la restricción del acceso a las mujeres al espacio público. Era una creencia arraigada entre la población mexicana que el sexo femenino contaban con nula o poca capacidad de raciocinio, siendo así, son seres vulnerables a la manipulación y que carecen de la capacidad de tomar decisiones. Este argumento se usó en el aparato legal para oponerse a conceder la legalización de sus derechos civiles como ciudadanas:

A finales del siglo XIX, en la revista *Violetas del Anáhuac* apareció una serie de artículos en favor del voto de las mujeres; que en 1916, catorce mexicanas presentaron en el Congreso Constituyente un proyecto que incluía el sufragio femenino y que, a pesar de que en éste se argumentó en contra de tal propuesta —alegando que las mujeres “habían estado restringidas a la casa y la familia y, por tanto, no habían desarrollado la conciencia política necesaria para no dejarse manipular por los sacerdotes y los conservadores” (Gargallo ctd en Suárez 21)

Una sociedad que ni siquiera es capaz de reconocer la ciudadanía de las mujeres, las invisibiliza en muchos otros ámbitos de la vida. El sistema de creación artística nacionalista

no fue la excepción, son pocos los personajes femeninos en la Narrativa de la Revolución y los que existen son secundarios, casi accesorios de los héroes revolucionarios:

Basta con evaluar las pocas o nulas referencias a personajes femeninos que aparecen en las obras de autores como Mariano Azuela, Martín Luis Guzmán, Jorge Ibargüengoitia, José Rubén Romero, Francisco Luis Urquiza o Fernando Zamora, por sólo mencionar algunos nombres, para constatar que, si bien estos narradores incorporaban de forma tímida a algunas subjetividades femeninas a la historia patria, nunca afirmaron la existencia de la mujer política; al contrario, con estos textos inscribieron, al interior de un espacio tan masculinizado como la Revolución, algo que sutilmente lo contradijera. Dicho de otra manera, asomaron, por medio de los personajes femeninos, rasgos como la debilidad, la sobreemocionalidad o la irracionalidad para poder proteger el proyecto político de estas presencias (Suárez 22)

Se sostiene la concepción femenina del *ángel del hogar* en las soldaderas y Adelitas. “Así como el canon literario había servido para inscribir a la mujer en un lugar silente del imaginario social, las obras en torno a la Revolución producidas por escritoras mexicanas en el segundo tercio del siglo XX fueron usadas como espacios de refutación” (Suárez 33).

Se sostiene la concepción femenina del *ángel del hogar* en las soldaderas y Adelitas. El motivo del *ángel del hogar* viene desde la época victoriana, Coventry Patmore titula así su poema «The angel of the house» donde describe un ideal de mujer que siempre está alegre y dispuesta a servir debido a su propia naturaleza femenina, una esposa que se dedica a realizar tareas domésticas y a complacer a su esposo. Sofia Wahlstedt en su tesis de maestría “The Strength of Separateness: A study of five women characters in five novels from two centuries” describe el poema de Patmore por cantos: “Canto IX, Patmore discusses at great length how a woman’s pleasure in life is derived from pleasing man. Patmore thus claims that women only attain their own joy through pleasing their men” (3). El *ángel del hogar*, con el tiempo, se volvió un concepto específico con el que se nombrara el constructo femenino de la mujer servil. Virginia Woolf es una de las autoras a quien se le atribuye el retomar el poema de Patmore para nombrar un constructo de lo femenino que no permitía a las mujeres desarrollarse en otros ámbitos de la vida que no fuera el doméstico, esto lo explicó en un ensayo para la *Women’s Service League* en 1931. Más tarde, en los análisis, retomaré el ensayo de Woolf para hacer evidente la relación del concepto ya mencionado con los cuentos.

Se haya una diferencia entre el discurso de lo femenino según el enunciador. Pues las escritoras e intelectuales proponían una configuración distinta del personaje femenino y de

su nivel de participación en el conflicto: “hay marcadas diferencias entre los personajes femeninos que aparecen, por ejemplo, en las obras antologadas por Castro Leal y las protagonistas de la narrativa escrita por mujeres” (Suárez 49). No sólo la inclusión de los personajes femeninos las define, pues algunos críticos apuntan a un carácter estilístico y de construcción distinto: la crítica Carmen M. Rivera en el artículo “Las mujeres y la Revolución Mexicana en ‘Mal de amores’ de Ángeles Mastretta” utiliza el término *feminizar* para describir esta disparidad: “Al utilizar la palabra feminizar, mi interés es destacar el hecho de que estas escritoras privilegian la psicología, las experiencias y la conducta del ser femenino para representar literariamente un aspecto histórico, cuya representación ha sido reservada, en exclusiva, para la supuesta seriedad y profesionalismo crítico de la cultura masculina” (Rivera 37).

Como se revisó, en la literatura testimonial se realzan tópicos distintos según las experiencias propias vividas por el autor. Si bien no por su género, la escritura y estilo de estas autoras se relaciona intrínsecamente, ya que: “Las escrituras de Campobello, De Castaño, Delgado, Herrera, Mondragón y Ocampo no están atravesadas por los mismos conceptos ni por las mismas prácticas asociadas al tiempo que las narraciones de sus pares masculinos” (Suárez 56). Rivera halla una constante dentro de la narrativa escrita por mujeres, la inclusión de personajes femeninos y el cuestionamiento del paradigma social femenino:

sino que van más allá de lo convencional al cuestionar las bases epistemológicas del saber histórico oficializado y proponen la feminización de los discursos nacionalista y revolucionario. Dicha feminización implica una nueva forma de narrar que toma en cuenta, entre otros elementos, la sencillez del argumento, la sobriedad técnica y, muy especialmente, la anécdota cotidiana de la mujer en su entorno (Rivera 39)

Incluso cuando los personajes femeninos no son protagonistas o la historia no gira en torno a su desarrollo, la mera inclusión de estos, ya marca una diferencia entre las obras hegemónicas del canon, Suárez reflexiona sobre la obra de Consuelo Delgado, *Yo también, Adelita*: “Mencionar a Adelita en el título de la obra, aunque la historia se centrara en la vida familiar y no en la participación de la mujer en la batalla, implicaba presentar un modelo de feminidad alternativo y responder a los perfiles construidos en las obras canonizadas” (64). Existen más cuentos relacionados con la Revolución escritos por Carmen Báez que no se incluyeron en esta tesis, ya que los personajes femeninos no son protagonistas, ; sin embargo

sí tienen una función trascendente para la diégesis como narradoras o actantes: “El Libertador”, “Canción de cuna” y “La venganza”.

Algunas de las obras que recolecté como aquellas que incluyen personajes femeninos activos en la Narrativa de la Revolución según María Herrera-Sobek son: *Al filo del agua* de Agustín Yáñez, *La Negra Angustias* de Francisco Rojas, *Los cristeros* de José Guadalupe de Anda y la cuentística de Rafael F. Muñoz, la obra de Nellie Campobello, *Los recuerdos del porvenir* de Elena Garro, según Paola Madrid Moctezuma (56-57); *Hasta no verte Jesús mío* de Elena Poniatowska, *Los de abajo* de Mariano Azuela, *Pensativa* de Jesús Goygortúa Santos (Rivera 115).

Para Paola Madrid Moctezuma en “Cuando ellas dicen no: rebelión e identidad femenina en la narrativa de la revolución mexicana escrita por mujeres” reconoce dos personajes tipos en la Narrativa de la Revolución escrita por hombres, las de carácter pasivo y la *femme fatale*. Esta última es un carácter vil y de “maldad intrínseca”, producto de no obedecer los estándares patriarcales, si no sirven como *ángel del hogar*, su función se reduce a un depósito de lujuria. Las de carácter pasivo, son soldaderas que cumplen las funciones de un ama de casa, no tienen una participación crucial en la trama y funcionan como personajes secundarios.

Madrid realiza un recuento de la Narrativa que incluye personajes femeninos pasivos:

En ocasiones, estas mujeres tienden a representar las fuerzas naturales e incontrolables de la naturaleza, como es el caso de La Pintada, prostituta de la novela *Los de abajo* (1928) de Mariano Azuela (1873-1952) o bien actúan de forma pasiva, como el caso de Camila y de la mujer de Demetrio Macías o del personaje de Regina, perteneciente a *La muerte de Artemio Cruz* (1962) de Carlos Fuentes (1928). Otras mujeres que simbolizan la pasividad, el orden y la estabilidad son las pacientes mujeres de Rubén Romero o las que se aluden en las novelas de Martín Luis Guzmán (1887-1976) y José Vasconcelos (1882-1959). En el caso de *Pedro Páramo* (1955), Susana San Juan inscribe su rebelión sólo en el ámbito de la fantasía y la locura y nunca dentro de la coyuntura histórica, mientras que las otras mujeres que aparecen en los relatos rulfianos tienen un papel secundario y se erigen como fuente de deseo y de placer. Por su parte, en *El luto humano* (1943) de José Revueltas (1914-1976), los personajes femeninos adquieren connotaciones simbólicas, como es el caso de Cecilia, que representa la mujer deseada y, en última instancia, la tierra mexicana (cfr. Portal 1980:340). (57)

Su artículo se basa en dos narradoras de lo que considero narrativa de la posrevolución, ya que no presenciaron de forma directa el conflicto armado y las obras se publicaron en la década de los años sesenta, Poniatowska y Garro; además, incluye a Nellie

Campobello. A continuación sintetizo el análisis de Madrid sobre los personajes femeninos en tres novelas que ella incluye dentro de la narrativa revolucionaria.

La coronela Nacha Ceniceros, personaje de Campobello en *Cartucho*, se distingue por su posición militar, el respeto que impuso a los hombres de su regimiento, la actitud bélica y valiente que la caracterizaba, y su maestría como jinete (Suárez 59). En *Los recuerdos del porvenir* de Elena Garro, la complejidad de Julia Andrade reside en el acceso del personaje a un estado onírico que le permite abstraerse de la realidad brutal que la circunda, lo que le niega el acceso al general Francisco Rojas de apropiarse por completo de su persona, porque como violador ultrajó su físico, pero jamás llegó a su psique (Suárez 61).

Hasta no verte, Jesús mío de Elena Poniatowska es protagonizada por Jesusa Palancares, esta se distingue porque sostiene un discurso explícito en contra de los revolucionarios y su salvaje actuar.

A mí esos revolucionarios me caen como una patada en los ... bueno como si yo tuviera güevos. Son puros bandidos, ladrones de camino real, amparados por la ley. [...] ¿Por qué perdió Porfirio Díaz? Porque creía que contaba con muchos soldados: recibía las nóminas de que sus tropas estaban completas y él mandaba los haberes pero la mayor parte ya estaba voltiada con el enemigo. Y así les pasa a todos porque son iguales de bandidos. ¡Puro revolucionario cabrón! (137) (Poniatowska ctd. en Madrid 63)

Es una mujer que reflexiona sobre sí misma y se autocritica, se define como “mujer mala” ya que se revela rebelde contra los abusos infringidos infligidos a su persona, en especial en contra de su marido. El lenguaje de Jesusa dista mucho del recato, es florido y colmado de palabras altisonantes. En lo personal, considero a Jesusa un personaje que desde el comienzo de la novela se mostró capaz de defenderse ante cualquier tipo de abuso, no sólo fue víctima de personajes masculinos, sino de sus madrastras, que la golpeaban o despreciaban. Sostiene una relación de amor-odio con su padre, quien al principio la consiente y privilegia, para después abandonarla a su suerte, ella con dignidad levanta la cabeza y se aleja de su progenitor que la rechazó, lucha por valerse por sí misma y trabaja por ello.

El estudio realizado por Madrid brinda un sucinto acercamiento a la narrativa revolucionaria femenina del que se puede rescatar que las autoras de la posrevolución subvierten la configuración del discurso sobre lo femenino de los narradores de la revolución.

3.3 Sensuales, mártires y arrebatadas: Sobre las soldaderas en la literatura

*En las batallas fui siempre la primera
las balaceras, nomás me hacían reír*

*Y cuando escucho cantar esta tonada
como que siento hartas ganas de llorar...*

*Pero me aguanto, pues soy la chamuscada
que por valiente llegue a ser general...
“La Chamuscada”, corrido popular*

Herrera-Sobek realiza en *The Mexican Corrido: A Feminist Analysis* un análisis de 37 corridos con lo que logra categorizar la evocación de la soldadera en tres arquetipos principales, la soldadera mítica, la romantizada y la histórica: “Three types of soldaderas are represented in the corrido. These types vividly demonstrate the historical process in the frasioning o fan archetypal image. Some corridos depict the soldadera in her true historical dimension. Some romanticize the soldadera and transform her into a love object. In others the soldadera is transformed into a mythic archetypal figure” (Herrera 92). Para Herrera el reconocimiento de la participación femenina era poco favorecedor para los modelos de comportamiento permitidos para el género, por lo que los compositores suavizan y adhieren una significación propia del patriarcado a los actos de la soldadera; tanto para la soldadera mítica como para la romantizada se añaden adjetivos desde la mirada de lo masculino, las erotizan o las masculinizan (Herrera 103).

El arquetipo de la soldadera histórica conlleva el discurso más neutral, ya que lo registra en aquellos corridos cuya función principal es relatar una hazaña histórica, la épica. Entre los sujetos referidos como ejecutantes de las acciones se encuentran, en ocasiones, caracteres femeninos, lo que sirve como muestra de la participación activa de las mujeres en la Revolución. Reconoce Herrera reconoce a pocas soldaderas mencionadas con nombre propio, no se utilizan sus apelativos y se nominalizan como “Juanas” o “Galletas”: «corroborates the participation of Mexicanas on the battlefields. For the most part, however, the women appear as Anonymous entities, at times denominated solely by their first names [...] Some are simply labeled “mujeres”. This practice contrast with the costumary use of both names when males are extolled in corridos» (Herrera-Sobek 93). El corrido que se recupera en esta sección es el “Corrido de las hazañas del General Lorejo y la Toma de Torreón por el ejército Liberador”, donde Petra Herrera encabeza el batallón: “La valiente

Petra Herrera/ en el fragor del combate/ aunque cayó prisionera/ ni se dobla ni se abate. El día 14 a medianoche/ entraron con gran violencia/ Petra Herrera en adelante/ a la mera presidencia.” (Herrera 93-94). El corrido, a pesar de adherir atributos de valentía a Petra, no lo hace con fines de sobrehumanización hercúlea, el núcleo del corrido es contar la toma de Torreón, no ensalzar un solo personaje.

La soldadera romantizada signa a la mujer con una carga erótica. Estos corridos no narran un hecho particular, sino que caracterizan un personaje, cuentan sobre el amor en tiempos de guerra o el recuerdo y la añoranza del amante que deja abandonada a su amante por partir a la guerra; el ejemplo es el corrido de Adelita, que en teoría escribió el general Antonio del Río Armenta a su enamorada, la enfermera Adela Velarde Pérez (Romero Aceves ctd. en Herrera). En los corridos se les tipifica como soldaderas o adelitas, a pesar de no especificar su participación en el campo de batalla, sí acompañan al regimiento en su peregrinación (104): “En lo alto de una abrupta serranía/ acampando se encontraba un campamento/ y una moza que valiente los seguía,/ locamente enamorada del sargento. Popular entre la tropa era Adelita, la mujer que el sargento idolatraba, porque además de ser valiente, era bonita” (Herrera 106-107).

Aquí sí se nombra por su apelativo o sobrenombre a la mujer: “La Adelita”, “La Valentina”, “Joaquinita”, “La rielera”. A Herrera le recuerdan la tradición europea de los enamorados dolorosos en los romances Este personaje tipo se configura en función de uno masculino, no se reconocen las acciones de las soldaderas, sino el amor de los soldados; pese a esto, son estos corridos los más internalizados dentro de la memoria colectiva del mexicano y sobre los que se condensa la figura de la soldadera, tanto así, que el nombre de Adela se estandarizó como sinónimo de soldadera, “las adelitas”:

The romanticized soldadera songs gloss over the guerrilleras’ actual involvement in war and focus on the male soldiers’ romantic liaisons with them. The woman is not taken seriously as a soldier and is denied the proper honor and respect she deserves. Paradoxically, however, the great popularity of the songs helped imprint the image of the soldadera in the public mind, thus validating and cementing in Mexican culture the soldadera archetype (Herrera 109)

A la soldadera mítica se le atribuyen características masculinas como la valentía y la capacidad de combate, la función del discurso es edificar leyendas. Herrera recupera tres corridos: “Juana Gallo”, “La soldadita”, “La chamuscada”. En todos, las mujeres muestran una entrega cívica sublime, con coraje y valentía luchan en el campo de batalla, son jinetas

y hábiles con las armas. Sin embargo, para mantener el paradigma femenino aceptable, se explica que estas mantienen un amor romántico a un hombre por el que están dispuestas a morir o matar; la Chamuscada se vengó a tiros el asesinato de su padre; La soldadita murió defendiendo a su amado del fusilamiento; Juana Gallo está en la Revolución porque mataron a su amante “el Chon”.

Esta clasificación se centra en la definición de soldadera como *mujer soldado* y no como una simple acompañante, como se muestra en la Adelita. Las mujeres tienen una participación directa en las filas. Se utiliza el símil con los varones para describirla: “peleando como cualquier Juan”, el propio nombre de Juana viene de la convención de llamar juanes a los hombres revolucionarios (Herrera 111). A Juana Gallo se le asocia con metáforas de lo fálico como el uso de un “enorme pistolón”. Utiliza La crítica estadounidense utiliza el concepto de mito, porque las personajes se acercan a la divinización, con habilidades casi supra humanas: “By attributing to Juana unlimited power, the song casts her as a female Hercules who is invincible and whose enemies, even the most stout of heart, tremble at her Audacity. Juana, like the Amazonas of old, fearlessly mounted on her horse, is the scourge of that is evil liars and traitors” (Herrera 112), las compara con las Amazonas. Las soldaderas míticas también fueron aprehendidas por la cultura popular, se hicieron películas en su honor: *Juana Gallo* de 1961 protagonizada por María Félix y *La Chamuscada* de 1971 interpretada por Irma Serrano.

A pesar de que los corridos se inscriben en la literatura de tradición oral, hay que recordar que dentro de la Narrativa de la Revolución conviven una diversidad de formas. Es de gran apoyo para el análisis de los personajes femeninos retomar el estudio de María Herrera-Sobek, a falta de otro enfocado en la literatura escrita y de autor. Pues denota que existe una personificación de las soldaderas a partir de un paradigma masculino del deber ser de género: “The near silence on the heroic involvement of women at war in corrido lyrics or their representation as mere romantic objects reveals the structure of a patriarchal order that wishes to deny Mexicanas the right to vote, to hold office, and exercise other rights for which millions of men and women gave their lives in the revolutionary struggles” (Herrera 117).

Las soldaderas como personajes tipo anclados a parámetros como la masculinización, la erotización y la reducción de la mujer como cuidadora se repite en los personajes

femeninos de la literatura escrita. Una de las únicas protagonistas femeninas escritas por un hombre es *La negra angustias* de Francisco Rojas González: “Según Antonio Magaña Esquivel (1974:198-199) La coronela Angustias Farrera, protagonista de la *Negra Angustias*, aún a dos facetas que la hacen ser el primer y mejor personaje femenino de la novela de la revolución mexicana: el ser una valiente guerrera zapatista y su espíritu de esposa y de madre” (Magaña ctd. en Madrid 57).

La novela relata la vida de Angustias Farrera, una mujer huérfana que desarrolla una aversión por los hombres, tras sufrir agresiones sexuales (como otras tantas mujeres en la Revolución). La Negra decide sublevarse ante la condición impuesta a su género, se transforma de una campesina a una coronela, su personaje es tan atípico y transgresor que incluso llega a castrar a su agresor sexual. Rojas se encarga de desarrollar la personalidad e identidad del personaje como elemento principal de la obra, conllevando el elemento psicológico para regir la narrativa. Sin embargo, la mujer que, en un primer momento, en una actitud de Robin Hood lucha en contra de las injusticias cometidas en contra de un pueblo rural sumergido en la miseria y las vejaciones a la integridad humana de las mujeres, se convierte, de repente, en una esposa abnegada y entregada a su marido. Un cambio con poca relación lógica en la narración, pero verosímil con la realidad social de su época.

Se podría clasificar a la coronela Angustias como una soldadera mítica, de igual forma, se cumple con la norma de devolver al personaje al espacio privado y romántico tras el fin de la lucha, se entrega a un hombre en posición de esposa ama de casa.

Alicia Vargas Amésquita realiza una tipología de las soldaderas en novelas y teatro de la Revolución escritos por hombres en las que clasifica su función como objetos sexuales o seres puros y nobles, basta leer el título de su artículo para resumirlo: “Mujeres abnegadas o putas descaradas: la soldadera en la literatura de la Revolución Mexicana (1900-1950)”. La Eva de representación de las soldaderas, o Lilith, si lo analizamos mejor, es “La pintada” de Azuela en *Los de abajo*, se configura como una prostituta: “mujer descarada, obscena, vulgar, fuertemente sexualizada, casi animalizada” (Vargas 118), una *femme fatale* decadente. Como primera mujer soldadera, representó el parteaguas para otras narraciones en donde se perpetúa esta lascivia, entre ellas los personajes de: *Linda*, *En la rosa de los vientos*, *Los alzados*, *Tropa vieja*, *La Revancha*, *Se llevaron el cañón para Bachimba* y *Las moscas*.

En *Linda* estas mujeres son descritas físicamente de falda, sombrero texano y pistola (119). En *la rosa de los vientos*, de José Mancisidor se repite el estereotipo de objeto sexual animalizado:

las descripciones y las acciones atribuidas al grupo son las propias de las prostitutas, no de militares: “corren y retozan como cabras en el monte”, “ríen y se empujan”, “miran descaradamente” y se despojan de “sus ropas hasta quedar completamente en cueros” delante del protagonista. Continúa la descripción y narración de acciones para culminar en una imagen deplorable: lo “ven con malicia”, se ríen de él “con una risa cínica”, le hacen “signos procaces”, son desvergonzadas; una le muestra sus “nalgas pringosas y escurridas”, la otra “un vientre inflado como globo en ascensión”, y en general, todas se le aparecen al protagonista con sus cuerpos deformes (Vargas 120)

En copiosas ocasiones las narraciones carecen de nombre y son más bien un conjunto homogéneo, la bola de mujeres, actúan por instinto y su función como actantes es clara y reducida, dar placer. En palabras de Suárez, citando a Glantz, esta visión de la guerra es certera, las mujeres sólo tienen dos posiciones óptimas para la sociedad en contienda: “señala al respecto que, al reconstruir la vida en el campo de batalla, las categorías de género se reducen a dos: la de los hombres viriles y la de las ‘mujeres cuya actividad sustantiva sería simplemente la de servidoras sexuales y domésticas’ (Glantz, 2003: 9)” (Glantz ctd. en Suárez 49).

Esta segunda condición de domésticas también es representada en la narrativa, como *las mujeres de*, que cumplen con acompañar, cuidar, servir a sus maridos, “sus dueños”, aquí algunas descripciones que recuperó Vargas sobre ellas en los textos que revisó: “‘mujeres que les hacían de comer’, ‘mujeres que cocinan’, ‘la vieja que cuida’, ‘la vieja que calienta en las noches frías’” (121).

De los únicos textos en los que se les describe como mujeres soldado que combatieron es en *Tierra y libertad* (Vargas 123) y en *La escondida*, con la representación de Carmen Serdán y otras “viejas” que “le entraron a los cocolazos” (Lira ctd. en Vargas 124). Vargas encontró una sola mujer con cargo militar, La Güera Carrasco en *El águila y la serpiente* (125). Sin embargo son personajes secundarios con poca participación o circunstanciales.

3.4 Sobre lo femenino

En conclusión se halla una diferencia en los discursos sobre lo femenino en las narraciones de la Revolución, sobre todo respecto al género del enunciador. La maternidad y el cuidado por el otro es un motivo que se repite, pero cambia su funcionalidad y perspectiva. En el estudio de Alicia Vargas las protagonistas calificadas como aquellas juanas abnegadas que seguían a su Juan, cumplen con una función de domésticas y nada más. La investigadora apunta a que esta estereotipación forma parte del proyecto de nación en el que se inscribía al género femenino, pues todos debían contemplarse dentro de la normatividad para evitar nuevos levantamientos:

Nuestra lectura va sobre la necesidad que tuvo la nueva clase política de legitimar el movimiento revolucionario; de hacerlo parecer como un acto único, congruente y reivindicador de las clases desprotegidas frente a la dictadura y la aristocracia porfirista, del cual las mujeres no podían y no debían quedar excluidas. Había que, de alguna forma, nulificar los discursos descalificadores de la clase revolucionaria, limpiarlos e investirlos de nuevo brillo para convertir en verdadero y válido, al movimiento liberador del México moderno. [...] Era necesario restaurar el orden patriarcal legítimo, regresar a las mujeres a sus antiguos roles y a sus ámbitos tradicionales, justificar el trastocamiento de las prácticas de género y la irrupción de las mujeres en los ámbitos públicos de la política y la guerra; y restituir a los hombres el control (Vargas 123).

Por su parte, las narradoras en el estudio de Mariana Suárez, posicionan a sus personajes en el lugar de cuidadoras, pero subvierten el concepto en una trasgresión al paradigma social de femineidad. Reposicionándose: reposicionándose como entes complejos y pensante, sensibles a reaccionar contra las injusticias:

Ciertamente, pareciera que la autora no consigue romper el pensamiento dicotómico que separaba a la mujer del espacio público y al hombre del privado; sin embargo, el hecho de que las tipologías femeninas encarnadas en la tía y la sobrina se contrapongan ayuda a expandir los significantes “mujer” y “revolución”. Esto lleva a que, en primer lugar, se rompa la equivalencia entre bondad femenina y maternidad; en segundo término, se reformulen las asignaciones culturales para hombres y mujeres y se desmarque la virtud revolucionaria de cualquier género o tendencia sexual, y, por último, se desdigan los prejuicios en torno a la racionalidad de la mujer (Vargas 133)

Sus narraciones son distintas desde el momento en que se elige a una mujer como protagonistas, se le asigna una configuración psicológica, física y acciones determinantes para la trama, cuando sus pares masculinos ni siquiera les otorgaban un nombre propio.

La segunda concepción de lo femenino es la soldadera romantizada como la nombra María Herrera-Sobek, un espacio de recreación sexual, la mujer pervertida e indigna, caricaturizada y animalizada.

CAPÍTULO 4. EL PERSONAJE

Cómo estudiar al personaje es uno de los debates presentes en la teoría literaria hasta la actualidad. El dilema se construye alrededor del tratamiento que se le da al personaje durante el análisis. El pensarlo como un ser humano tangible y existente imposibilita advertir que es un artefacto discursivo presente en la narración para ayudar al desarrollo, igual a otros elementos diegéticos como el espacio o el tiempo. Sin embargo, resulta difícil no transgredir la línea entre una y otra premisa, para un lector no especializado quizá no haya distinción alguna; es un medio efectivo para apelar al pathos del lector que puede sentirse identificado con el modo de pensar y actuar del personaje o, por el contrario, estar en desacuerdo, en especial si se piensa en el arte como una forma de representar la realidad, dicho de otra forma, una actividad mimética. Todo gracias a una diégesis bien construida y a los artificios propios de la obra.

En palabras de Azucena Rodríguez: “La ficción establece la convención de que el personaje literario es una imitación del ser humano; en consecuencia, los enunciados con los que se construye el personaje son similares a los enunciados que se utilizarían a propósito de una persona” (Rodríguez, *Character* 8). La literatura es tan astuta que logra hacernos creer que los diálogos, pensamientos y acciones son de seres reales que podríamos ver o tocar. Son tan relevantes para los lectores que se vuelven referentes estereotípicos en nuestro imaginario colectivo, pongo por caso la entrada de Quijote en el *Diccionario de la Real Academia Española*, que mantiene dos acepciones: la referente a la pieza de la armadura del caballero y un sustantivo masculino que refiere a una descripción psicológica y a una física, respectivamente:

1. m. Hombre que, como el héroe cervantino, antepone sus ideales a su conveniencia y obra de forma desinteresada y comprometida en defensa de causas que considera justas.
2. m. Hombre alto, flaco y grave, cuyo aspecto y carácter hacen recordar al héroe cervantino.

No es complicado para el hablante entender dichas alusiones, el hidalgo creado por Cervantes sobrepasó la página y la tinta, se volvió un referente que se podría usar en una conversación cotidiana. Como ésta, muchas otras concepciones literarias del personaje han sido aprehendidas dentro de la cultura popular.

Siendo un elemento tan trascendental para el lector, se intuye que también lo es para la diégesis. Sin Pedrito o el lobo la forma de transmitir el mensaje se reduciría a un simple ‘es malo mentir’ y el arte de contar historias no sería posible. El personaje es uno de los pilares principales que sostienen la trama, realizan acciones que provocan el movimiento de la fábula por medio de verbos de acción. Los intelectuales se han centrado en teorizar dando privilegio a dichos verbos de acción y categorizándolos.

A modo de ejemplo, en la *Teoría de la narrativa*, Mieke Bal define la *fábula* como “una serie de acontecimientos lógica y cronológicamente relacionados que unos actores causan o experimentan” (13), es decir, se necesitan cambios de estado para desarrollarse. Los personajes son denominados como actores y actantes en su modelo de análisis debido a que son aquellos que sufren o ejecutan las transformaciones provocadas por los *acontecimientos* en la fábula (Bal, 21).

Roland Barthes en el texto “Hacia una posición estructural de los personajes” hace una breve reflexión sobre el valor que ha tenido el personaje para la crítica a lo largo del tiempo. La *Poética* de Aristóteles sostenía que la fábula funcionaba aún sin caracteres y esta concepción se perpetuó (Barthes 22). Sin embargo, con la creciente cantidad de elementos discursivos que se adhieren al personaje a lo largo de la historia literaria, el papel ha cambiado:

El personaje, que hasta ese momento no era más que un nombre, el agente de una acción, tomó una consistencia psicológica y pasó a ser un individuo, una «persona», en una palabra, un «ser» plenamente constituido, aun cuando no hiciera nada y, desde ya, incluso antes de actuar; el personaje ha dejado de estar subordinado a la acción, ha encarnado de golpe una esencia psicológica (Barthes, *Relato estructural* 22).

Este capítulo se centra en analizar la estructura del personaje y su complejidad, demostrando que no es sólo una función estructural o un actante.

4.1 ¿Cómo se construye un personaje?

Después de reflexionar sobre la importancia del personaje, queda preguntarse cómo se construye. Los escritores tienen la capacidad de narrar sucesos que no ocurrieron en el plano ontológico existencial en el que convergemos, crean espacios y personas imaginarias, a esto

se le denomina ficción. Miguel Ángel Garrido atribuye la ficción como uno de los rasgos que posee la literatura, la cual utiliza el lenguaje como medio de construcción y transmisión para representar el mundo ficcional. Para su análisis se divide en dos: *la representación* y *lo representado*, a continuación, se explicará cómo se aplican dichos conceptos: la literatura para su *representación* utiliza el discurso, a diferencia de otras disciplinas, como la danza o los videojuegos, que usan imágenes o sonidos; *lo representado* se reduce al producto, el mundo ficcional que se crea (Garrido, 172). Sin embargo, el receptor cree en ese mundo como si se tratase de algo tangible, se acuerda un trato no dicho entre el texto y el lector:

Es importante reseñar que el objeto ficcional reúne en sí dos rasgos (aparentemente) contradictorios. Es ficticio, porque en cuanto producto imaginario, su existencia resulta indemostrable en el mundo actual (...) pero, al mismo tiempo, se presenta y es aceptado como *real*, ya que, para que tenga sentido, los lectores tenemos que situar imaginariamente la historia narrada en un lugar y un tiempo, nos imaginamos al personaje con un determinado carácter, gustos o manías, etc. (Garrido, 172).

A dicho proceso lo denomina Umberto Eco como *pacto ficcional* en su libro *Seis paseos por los bosques narrativos* (85). Al aceptar el mundo ficcional, se aceptan consigo cada uno de los componentes de la diégesis: espacio, tiempo y, por su puesto, personajes. Quizá dicho contrato forme parte del proceso por el cual es complicado disociar entre el personaje y el ser humano. Es relevante recordar el pacto ficcional, porque por parte del lector se acepta ser influenciado por la narración, los recursos discursivos cobran sentido y se convierten en personajes, espacios y tiempos.

Luz Aurora Pimentel en *El relato en perspectiva* utiliza en constantes ocasiones el término *efecto de sentido* como la capacidad constructiva de la literatura que pone en práctica estrategias discursivas que connotan la lógica e imaginación de un lector, al punto de poder crear imágenes o sensaciones mentales. Así se erige el mundo diegético con efectos de sentido como: la prospectividad, las alusiones espaciales, la temporalidad y, por supuesto, el personaje. Lo que concierne al estudio que aquí se realiza es el personaje, por lo que se hará un resumen sobre cómo se produce dicho efecto de sentido.

La materia prima de la literatura es el lenguaje, con el cual se construye el discurso. Se puede pensar en el personaje como un dispositivo logrado gracias a una conjunción de procedimientos discursivos, que inician desde la predicación nominal. Rodríguez plantea

que, como un primer acercamiento, con sólo la mera enunciación de la existencia de un individuo en el texto se presume la presencia de un personaje (Rodríguez, *Caracter* 42).

La enunciación se produce gracias a la predicación nominal, se vuelve un dispositivo dependiendo de la significación que vaya adquiriendo conforme avance la narración. El personaje es atravesado por elementos gramaticales: gana atributos cuando se adjetiva, a la vez, es sujeto de verbos de acción y comúnmente se le adhiere un nombre propio para designarlo.

Se puede distinguir entre una y otra predicación nominal porque, en cierto sentido, logran volverse únicas, no sólo porque se nominalizan, sino porque adquieren una carga semántica por medio de la repetición, es un recurso que permite crear coherencia, una concatenación de elementos unitarios que construyen el dispositivo al que denominamos personaje, en palabras de Roland Barthes:

Quando semas idénticos atraviesan repetidamente el mismo Nombre propio y parecen fijarse en él, surge un personaje. El personaje es entonces un producto combinatorio: la combinación es relativamente la “personalidad” del personaje, igualmente combinatoria que el sabor de un platillo o el aroma de un vino. El Nombre propio funciona como el campo de imantación de los semas. (Barthes ctd. en Pimentel 60)

Dicho conjunto de semas crea un efecto o sensación de enfrentarse ante una conducta humana cuando se crean asociaciones. Barthes compara el acto de la lectura con una lucha en la que se busca denominar todo aquello a lo que se enfrenta uno en el texto y darle sentido: “es someter las frases del texto a una transformación semántica” (Barthes ctd. en Pimentel 98). Asimismo, podría ser equiparable a un juego donde se unen puntos para llegar a completar una ilustración, los semas se encuentran dispersos en el texto y cuando se unen forman un *complejo sinonímico*.

Dicho proceso de construcción es conceptualizado por Pimentel como *efecto personaje*, retomando el *efecto de sentido*, que ya se mencionó: “el ‘efecto personaje’ es producto de diversas formas de síntesis, bajo la cobertura de una incesante denominación durante el proceso de la lectura” (60). El ámbito lingüístico y discursivo es la materia prima para el personaje, pero como se intentó demostrar, la significación otorgada por el lector es indispensable y con esta resalta la referencialidad humana: “lo que está en juego en la narrativa no es únicamente el lenguaje como muchos querrían hacernos creer (...) lo que

importa, en términos de la significación, es el mundo de acción humana que toda narración proyecta” (Pimentel 62). Es por ello que se puede atender a un retrato psicológico y moral, y una imagen física del personaje. Por su parte, Patrice Pavis lo llama *efecto persona*, el artefacto es “portador de todos los signos de un ser humano”. (Pavis ctd. en Rodríguez 42)

El papel del crítico literario es desentramar los procedimientos discursivos de la técnica de creación de un personaje. Procedimientos que acostumbran seguir la misma lógica, pero que varían dependiendo del estilo propio del autor, la época histórica o corriente estética en que se instaura. Ya que cambian las cualidades que se le atribuyen a los personajes, para la construcción de un texto verosímil que logre el pacto ficcional con su lector.

Para determinar cómo se logra el *efecto persona* se puede realizar un análisis sobre la caracterización del personaje, es decir, determinar: “la suma de recursos textuales mediante los cuales un autor configura un sujeto ficticio” (Rodríguez, *Caracter* 44), que es uno de los conceptos más importantes para comprender cómo se configura un personaje.

4. 2 Caracterización

A pesar de parecer un producto de la narratología, este tiene antecedentes muy antiguos, ya lo anotaba Aristóteles desde la *Poética*. El carácter se vislumbra como un conjunto de singularidades o rasgos consistentes, que el autor elige según las necesidades de la obra. Aristóteles clasificó los personajes según el tipo de género que representaban. La tragedia y el drama requerían personajes elevados, la comedia no. Se eligen los atributos necesarios que se adecuen a aquellos que realizan acciones sublimes o risibles, puede ser valiente o cobarde, codicioso o desapegado, así bien: “El personaje no parece una imitación de un ser humano real, sino de un carácter, una especie de modelo, con dos variantes —los mejores y los peores—” (Rodríguez 18). Esa suma de características lo configuraban para caber dentro de uno u otro género, conforman la caracterización del personaje, que se ha vuelto más compleja.

La caracterización es un proceso que se consigue analizado el plano físico y el plano psicológico, ya que es esencial tomar en cuenta la totalidad del texto: “Toda mención a la identidad del personaje contiene información que limita otras posibilidades. La referencia a

un personaje sólo por medio de un pronombre personal ya delimita su género, y, en general, esto pone en marcha toda una serie de limitaciones” (Rodríguez, *Caracter* 37). Las estrategias para conseguir estructurar al personaje según la narratología se dividen en dos.

4.2.1 La caracterización directa

Los datos más fáciles de percibir y que el discurso obvia con toda intención son los que componen la *caracterización directa*. El discurso recae en descripciones explícitas sobre los personajes y según la distribución de la información existe la *caracterización de bloque*, muy común en las introducciones de las narraciones: “presenta en conjunto todos los rasgos de un personaje determinado, o bien realiza una descripción, más o menos exhaustiva, de los aspectos físico-psicológicos del personaje” y la *caracterización diseminada* que se encuentra a lo largo del total del discurso (Álamo 197).

La caracterización directa no la proporciona sólo el narrador, puede ser el mismo personaje quien se describa en los monólogos o si este funciona como narrador, e incluso por los otros personajes en los diálogos (Rodríguez 28). Como última clasificación hay dos tipos de descripciones:

- Físicas: relacionadas a la corporalidad y algunos otros aspectos como la vestimenta. Se usan adjetivos calificadores como alto, delgado, robusto...
- Del orden de lo moral o psicológico: Adjetivos referentes a su modo de comportarse, ideología, preferencias o habilidades. Adjetivos como: avaro, inteligente, rápido, cortés...

4.2.2 La caracterización indirecta

Un texto siempre tiene espacios vacíos que se rellenan tras el cumplimiento del proceso de comunicación lingüística, la narración no es por completo explícita al momento de construir cada uno de los componentes del mundo diegético, ya que se determinan unos a otros. La descripción y adjetivación es la forma más simple de construir un personaje, ya que se vuelve una instrucción directa de cómo se define la personalidad y físico de este. Desde la focalización, el narrador es el primer recurso para adentrarse en la fábula y se pensaría que

la información proporcionada es objetiva y verídica: si se nos dice que el personaje es gordo, amable e inteligente no tendríamos por qué dudar debido al pacto ficcional que se establece con el lector. Sin embargo, tras el desarrollo de la fábula, podemos juzgar dicha información, ya que el lector no es un ente pasivo, sino que realiza conexiones.

Al respecto, se añade una reflexión de Umberto Eco: “todo texto es una máquina perezosa que le pide al lector que le haga parte de su trabajo. Pobre del texto si dijera todo lo que su destinatario debería entender: no acabaría nunca” (11), la elisión no sólo se utiliza para agilizar la narración, sino como un propio artificio narrativo, se dosifica y se elige la información expresa. Es por lo que, el personaje, aunque existe a partir de una serie de descripciones y declaraciones explícitas sobre su idiosincrasia, realizadas por el narrador, a la vez responde a los otros componentes que construyen la narración, funciona en relación con todo lo demás y no sólo se recrea a sí(o a partir del narrador): “ante todo es necesario observar el parentesco que une los atributos con todos los demás predicados (las acciones) y destacar, por otro lado, que los personajes, aunque estén dotados de atributos, no pueden reducirse totalmente a ellos” (Ducrot y Todorov ctds. en Rodríguez 259).

Los procesos en los que el lector va averiguando reconociendo la narración son: creativos, en su mente va construyendo espacios, tiempos y personajes, y cognoscitivos, al ser un espectador que atento “escucha” una historia. Son los que lo mantienen al borde de la silla, devorando página tras página, el lector no es un ente pasivo, sino todo lo contrario. Dicho proceso se nombrará como *Recepción del Personaje*, término que usa Rodríguez para conjuntar la identificación, comprensión e interpretación del personaje. Todo lo que sucede en la historia, aquello que rodea al personaje, lo determina de alguna forma, como el tiempo y el espacio en el que se desarrollan los hechos.

Le adhiere características específicas que no tendría de otro modo, se activa en el lector la conciencia de todos aquellos conocimientos y experiencias que construyen su imaginario; por lo que, si se dice que el personaje es un pirata, quizá, de inmediato se pensará que es un hombre, sólo por la simple mención de su oficio, incluso antes de leer el texto, le atribuimos características que asociamos a un bucanero: respecto a su físico, un barba larga y despeinada, un parche en el ojo, un sombrero o la falta de alguna extremidad (que sustituye

por una pata de palo o un garfio), y en cuestión psicológica, es esperable una actitud de estar por encima de la ley, ser valiente y ambicioso. No quiere decir que se cumpla a la perfección cada una de las presuposiciones del lector, puede que incluso casi ninguna lo haga, pero incluso ello es un indicador que delimita, ya que sabemos que nos encontramos ante un personaje poco común que desafía a la norma.

Una gran cantidad de elementos se pueden añadir como carga simbólica a la construcción del personaje tan sólo con la mención de una palabra: pirata. Y es que el personaje se construye por medio de las palabras: “En otras palabras, lo que el individuo hace —por ejemplo, cazar— determina su ser, indisoluble de su representación lingüística —cazador—”, por ello deben ser elementos de análisis (Rodríguez, *Character* 64).

Mieke Bal valora que los estructuralistas como Greimas y Bremond no toman como sustancia de análisis el total de elementos que componen la fábula: acontecimientos, actores, tiempo y espacio y se centran en el análisis bajo el precepto de que la lógica de comportamiento humano es similar con los textos que se encontraría en un texto literario: “Si tomamos el comportamiento humano como criterio para la descripción de acontecimientos, entonces surge inmediatamente la pregunta sobre el funcionamiento de los instrumentos de la acción, los actores” (14), lo que reduce su campo de visión a un solo elemento constitutivo. Al realizar un análisis centrado en los personajes no tiene que fijarse una visión excluyente. Para reconocer cómo se configuran los personajes como artificios literarios, se deben tomar en cuenta todos los elementos de la fábula, ya que se determinan unos a otros.

Analizar el papel de actantes es determinar el papel funcional que cumplen en la fábula como *objetos* y *sujetos*. Las categorías propuestas por Greimas pueden ser un parteaguas para un análisis, pero el personaje surge cuando se atienden los aspectos discursivos, semióticos y narratológicos. ¿Qué determina para la historia y para sí mismo que un personaje sea sujeto de una acción?, ¿cómo se afectan unos a otros mediante sus

interacciones?, son preguntas que merece la pena responderse. La caracterización indirecta es una de las herramientas que pueden ayudar a resolver dichas preguntas.

En resumen, la construcción del personaje se presenta, pues, como resultado de la interacción entre los signos que integran la identidad del personaje, los que reflejan su conducta y, finalmente, los que expresan sus vínculos con los demás personajes. Exceptuando quizá el primer tipo de rasgo (Álamo 200).

4.3 Configuración a partir de los otros personajes

Los personajes brindan información que construye los unos a los otros; hablan sobre lo que detectan a través de sus percepciones sensoriales y cognitivas. Describe cómo es el físico de los personajes se describen entre sí: cómo van vestidos o cómo lucen físicamente, cuentan las acciones que realizan, porque “lo ve con sus ojos”. Las interacciones que tienen entre ellos, como los diálogos y las acciones, dictaminan cómo actúan bajo determinadas circunstancias y de ello deducimos su personalidad, motivaciones, valores: el Lazarillo suele cometer travesuras a sus amos con el fin de obtener comida, de ahí se sabe que es astuto e ingenioso. Todo aquello que puede inferir el lector a partir de lo no dicho, también configura al personaje.

El nivel de credibilidad que tienen las opiniones de los demás personajes corresponde a lo imparcial que sea su opinión, ya que puede existir un sesgo, pero siempre es una señal, porque dicho nivel de imparcialidad es señal de algo, quizá los personajes tengan intereses que se contraponen, pueden ser rivales. La carga de significación actúa cuando se otorga un valor moral a las acciones y discursos.

4.3.1 LAS ACCIONES

La caracterización indirecta por medio de las acciones es un proceso de abstracción. Es atinado recordar la teoría de los semas de Barthes que se insertó párrafos atrás, el personaje como un producto combinatorio de semas más o menos coherentes (o no), semas al a los que el lector confiere significado cuando suceden patrones semánticos:

Si se nos dice que Sarrasine tenía “una de esas voluntades fuertes que desconocen el obstáculo”, ¿qué debemos leer? ¿la voluntad, la energía, la necesidad, la terquedad? El

connotador remite menos a un nombre que a un complejo sinonímico, en el que se adivina el núcleo común, mientras que el discurso nos lleva hacia otras posibilidades, hacia otros significados afines: la lectura queda así asimilada a una especie de deslizamiento metonímico (...) el objeto de la semántica debería ser la síntesis de los sentidos, no el análisis de las palabras. (Barthes ctd. en Pimentel 61-62, Barthes).

El deslizamiento metonímico conforme avanza el texto y en el proceso de lectura se: “Juzga el valor de las acciones que realizan, dándoles un nombre abstracto capaz de resumir toda una cadena de acciones concretas: valor, cobardía, integridad moral” (Pimentel 61).

Protagonista

La clasificación de ‘gradación jerárquica’ establecida por Rodríguez en el capítulo de “Tipologías de clasificación”, es necesaria, ya que se analizarán cuentos que comparten la presencia de protagonistas femeninas. Es pertinente definir dicho concepto. Se establece una categorización dependiendo del grado de participación que tengan los actantes en la narración, en orden ascendente son: personajes ambientales, incidentales, secundarios y principales (16). El protagonista es aquel personaje que interviene de forma más repetitiva en la trama. Más allá de las deficiencias que pueda presentar dicha clasificación al no tomar en cuenta la caracterización y otros elementos que componen el personaje, sirve para entender que hay una gradación.

La formación como individuo es más compleja, ya que se profundiza en su psicología y carácter; realizan mayor cantidad de acciones. El narrador en muchas ocasiones se centra en describirlo, lo que es ya un indicio de importancia: “El mayor o menor grado de exhaustividad en la saturación de estos modelos lógico-lingüísticos constituye también un índice del valor que el narrador le confiere al personaje descrito” (71). Pimentel insiste en que dicho énfasis se concentre en un peso narrativo y actancial, es una carga ideológica. Como ejemplo, en la narrativa de carácter didáctico, los protagonistas tienen una carga semiótica importante, ejemplifican o se contraponen a los valores que se aleccionan, enseñan con el ejemplo o, por el contrario, son castigados por actuar ‘mal’.

CAPÍTULO 5. LOS RELATOS

5.1 *La que nació para no ser: configuración del personaje femenino en “La Peseta” de Indiana Nájera*

“La Peseta” es una historia de amor fallida entre una joven de origen humilde y un rebelde revolucionario, la trama se desarrolla durante la Revolución, cito como textualmente se dice en el cuento “en su apogeo” (Nájera, “La Peseta” 75). Es una fábula similar a los clásicos cuentos de amor en donde la doncella no soporta la idea de perder a su amante en la guerra y al creer que éste ha muerto decide suicidarse, al igual que Iztaccíhuatl o Julieta.

Para Rodríguez otro de los artificios que refleja la configuración es lo que logra reflejar la transformación del personaje (Rodríguez, *Character* 48). Este cuento se basa por completo en desarrollar la transformación del personaje, se aborda la vida de la Peseta desde su nacimiento hasta su muerte. Se puede reducir su proceso a dos etapas la buena y la mala mujer, el cambio de una a otra se basa en la pérdida de su castidad. La configuración de la Peseta es un motivo muy tradicional dentro de la literatura, se basa en el motivo de la *mujer caída*. Este modelo femenino se construye como mujeres que en un principio se muestran como seres inocentes, pero pierden su valor al dejar de ser vírgenes, por lo que su única salida para sobrevivir es laborar como prostituta, pues ya no es digna de convertirse en esposa o madre, Sandra Lorenza en “Ella no era una mujer, era una...” lo explica brevemente con una metáfora: «“La pérdida irreparable”, de la “rosa más valiosa del jardín”, convierte a la más pura en una “mala mujer”» (183).

Para Sandra Lorenzano existen dos clásicos modelos femeninos a los que se reduce la caracterización femenina occidental, la imagen de Lilith y la de la Virgen María, los modelos se construyen a partir de la sexualidad femenina: «La mujer pura frente a la perversa; la inocente frente a la “perdida”» (183).

5.1.1 NOMBRE

Lo primero que salta a la vista es el jocosos nombre: La Peseta. Según Barthes, el nombre propio es: “el príncipe de los significantes; sus connotaciones son ricas, sociales y simbólicas” (Barthes ctd. en Rodríguez, *Character* 56). En este cuento la designación del

apodo de la niña es crucial para configuración del personaje. Una peseta según el *Diccionario del Español de México* es una moneda de 20 centavos. La madre de la muchacha determina el destino de la niña, ella asigna su primer atributo, apenas llega al mundo es despreciada con un juego lingüístico humillante: “por una peseta que me dio asté, no voy a tener este estorbo toda la vida. Mejor le devuelvo su peseta p’a que asté le dé brillo” (Nájera, “La Peseta” 76). Así decía la nota que acompañaba a la Peseta cuando fue abandonada a la puerta de su padre, fue enviada en el lomo de un burro, como un paquete, como un “estorbo”.

La percepción de sí misma de la Peseta viene dada a partir de la interacción con otros personajes, su madre determinó su destino, gracias a esto se le llama “La Peseta”, incluso ella misma se reconoce de este modo, añade su identidad la carga semántica de minusvalía y desprecio: —Me dicen Peseta, pero quesque ni eso valgo... (Nájera, “La Peseta” 79).

El origen del personaje también parece determinante, el narrador pone énfasis en delimitar que es hija de dos lacras sociales, describe su concepción como: “el antojo de confundir su mugre y lascivia [del padre] con las de una mujer tan miserable como él” (Nájera, “La Peseta” 76). Sus padres son cargados con semas despectivos: “miserable [...] bebedor [...] sinvergüenza [...] su mugre y su lascivia [...] borracho” (Nájera, “La Peseta” 75- 77), es un alcohólico empedernido sin oficio que no se dedica más que a “dar tumbos de taberna en taberna” (Nájera, “La Peseta” 75). Por la nota que envía la madre, se entiende que es prestadora de servicios sexuales y Petra es resultado de ello.

5.1.2 DESCRIPCIÓN FÍSICA

La diégesis comienza cuando ella tiene 14 años, se sabe que a esa edad ya es fuerte, pues realiza múltiples tareas físicas: “sus manos tan pronto lavaban ropa ajena, como cargaban los pesados bultos y los botes de masa hasta el mercado” (Nájera, “La Peseta” 75), fue criada para ser ama de casa. La descripción física de la Peseta es mínima, sólo se utiliza para explicar que se vuelve objeto de deseo conforme alcanza la pubertad: “los machos comenzaban a relamerse al paso de la muchacha viendo en ella un fácil y apetitoso bocado. Redondeándose, la Peseta se había hecho incitante, y sólo detenía a los hombres la candidez que se reflejaba, con algo de gacela temerosa en sus lindos ojos glaucos” (Nájera, “La Peseta” 77). La falta de descripciones físicas más allá de la objetivación, reducen su posición actancial a la de un ente

que sirve a los demás: a su madrastra y a su Capitán como ama de casa, al resto de la población como depósito de placeres carnales: “De la ‘Peseta’ supieron indistintamente todos los bandos, como de un perro que perdiera su dueño. Ni el peligro ni las lisonjas sabían detenerla; tanto le daban los unos como las otras” (Nájera, “La Peseta” 81).

Cuando su Capitán la ve por última vez, su aspecto físico refleja a la mujer caída a la que no le queda nada, sumida en la miseria: “llevaba una falda raída, los pies descalzos y un paliacate rojo en la cabeza” (Nájera, “La Peseta” 82). Sin embargo se muestra impávida ante la idea de la muerte: “el coronel guardó silencio. Y era que el dolor y la sencillez de esa pobre mujer abandonada le infundía cierto respeto. Sus ojos, de un verde mar, no tenían lágrimas; su voz no temblaba siquiera” (82), ya en la cárcel comienza su redención, ante otros también luce digna de admiración, recupera sus atributos de belleza, se menciona de nuevo el color de sus ojos, al igual que cuando se describe por vez primera como un sujeto inocente apetecible para los hombres, cuando comienza su pubertad.

5.1.3 NI A TLACO LLEGA: CONFIGURACIÓN DE LA NIÑA

Los semas que se atribuyen a la Peseta mientras es niña y al iniciar la pubertad son relacionados con la inocencia, que como se mostró, parece ser una característica que provoca el deseo masculino. El discurso se empeña en recalcar que es un ser que no posee malicia: “Ajena a la miseria humana” (Nájera, “La Peseta” 75), “graciosa [...] dulce” (Nájera, “La Peseta” 75), “mustia” (Nájera, “La Peseta” 77), lo que más tarde contrastará con el momento de su caída en la prostitución. A continuación se muestra cómo el discurso y la intervención del narrador redimen a la Peseta de su amoralidad al culpar a la sociedad y las circunstancias de enviciar a un ser humano que en un principio se mostró inocente, una: “gacela temerosa” (77).

5.1.4 CÓMO CONFIGURA EL NARRADOR A LA PESETA: CARACTERIZACIÓN DIRECTA

El narrador no se muestra imparcial, a pesar de ser extradiegético hace juicios de valor, estas opiniones forman parte de lo que se determina como discurso doxal o *discurso gnómico*. Los juicios del narrador suman a la caracterización directa del personaje, según Pimentel: “En un relato el lector va conociendo ese universo de acción humana gracias a la intermediación de

un enunciador que lo construye en el acto mismo de narrarlo” (134), con lo que se convierte en es un artefacto discursivo determinante para la interpretación del lector sobre la configuración del personaje, debido a que el personaje como artefacto discursivo es afectado por el narrador que: “puede hacer sentir su presencia en el acto mismo de la narración; es decir, que si está ausente del *universo diegético*, no necesariamente lo está del *discurso narrativo*” (Pimentel, 142).

A pesar de los calificativos despreciativos con que se refieren los personajes a la Peseta, el narrador más bien la pone en el papel de una víctima de sus circunstancias a la que se le debe tener compasión: “La historia de la ‘Peseta’ era más bien cruel” (Nájera, “La Peseta” 75), al final del texto tras la elección suicida de la muchacha de ser fusilada para proteger la honra de su Capitán, el narrador juzga el acto como lamentable: “¡Pobre Peseta! ¡Cuántas valen mucho menos y no las fusilan!” (Nájera, “La Peseta” 85), lo que dota a la Peseta de superioridad moral frente a otras mujeres y le regresa su valía humana. Así el cuento parece cargarse con una función moralizante: “el discurso doxal no sólo dibuja el perfil del narrador, sino que da pistas sobre el conflicto o la orientación ideológica de todo el relato” (Conocimientos fundamentales, UNAM, párr. 2). La mujer caída es víctima del conflicto revolucionario, de las míseras condiciones de oportunidad al sustento más allá del comercio sexual y de los estereotipos impuestos a su género.

5.1.5 LA PERRA FIEL: SOBRE LA OPORTUNIDAD DE TRANSFORMACIÓN

Pese a que a la Peseta se adjetiva como llena de bondad e inocencia, los continuos insultos de sus padres la posicionan como una mujer cuyo único valor reside en el intercambio monetario que se puede obtener de comerciar con su persona, desde ser trabajadora doméstica hasta el intento de su madrastra de prostituirla al venderla al Capitán: “no te vayas a poner tus moños, ¿me entiendes? Total, el Capitán no te va a quitar un cacho. ¿Me oíste, Peseta? Tú te vas a quedar en prueba con el Capitán p’a que nos preste dinero p’a el médico, y como te pongas retobina te...” (Nájera, “La Peseta” 77)

Según Olalde en “Juegos lingüísticos referidos a números y piezas numismáticas” es común que en México se le llamara “petras” a las pesetas o a las monedas 25 centavos, debido a “su derivación por proceso antroponímico” (Nájera, “La Peseta” 94). Este juego con el

nombre contribuye a los otros juegos lingüísticos que se encuentran en el discurso que hablan de la Peseta como si se tratase de objeto comerciable, quitándole su humanidad y la asimilándola a una moneda de cambio: “—Hay que pulirla y darle brillo— barbotaba el padre entre risitas acordándose del recadito—, no sea que algún día me la devuelvan otra vez como hizo su p... madre. —Pos a mí se hace que te tomaron el pelo, viejo— respondía Catalina—, porque ésta ni a tlaco llega” (Nájera, “La Peseta” 78), “y así fue como empezó a rodar de casa en casa” (76), “empezó a hacer cuanto pudo para echarla ‘a la circulación’ de los juanes” (77), “pasó de mano en mano” (81), “si es la Peseta, a lo mejor va a resultar muy cara” (83).

La oportunidad de transformación del personaje viene tras la llegada a su vida del sujeto masculino, el soldado al que la vendió su madrastra la lleva consigo para protegerla. El Capitán juega el papel de salvador, la dota de dignidad al devolverle su nombre de nacimiento:

—Mira, muchacha —dijo suavemente— no quiero que te sigas llamando la “Peseta”, te llamaré como te puso el cura cuando te bautizaron, ¿Cómo fue?

—Petra Lorenza, señor. —Pues así debes llamarte (Nájera, “La Peseta” 79)

Incluso el propio narrador la deja de nombrar Peseta: “Petra Lorenza supo agradecer aquel gesto” (Nájera, “La Peseta” 79). La joven a partir de entonces se convierte en una soldadera que realiza tareas domésticas a cambio de ser rescatada: “Petra Lorenza supo agradecer aquel gesto, y quiso agradecerlo sirviendo al Capitán con la fidelidad de un perro” (Nájera, “La Peseta” 79). Se le compara con una perra, fiel a su juan igual que la Cilindra en el cuento de Báez, este sustantivo es común adherirlo a las soldaderas y adelitas, que fungían como trabajadoras domésticas: “llevaron a cuestras la responsabilidad de lo doméstico: alimentar a la tropa, lavar la ropa, alimentar a los hijos y brindar compañía sexual a sus hombres, curar a los heridos” (Rocha 98). La Peseta laboraba de la misma forma: “Cuidaba la casa, cosía, lavaba, iba al mercado, y lentamente se fue acostumbrando a sus hábitos y a sus palabras. Conocía todos sus gestos y adivinaba su pensamiento como lo hubiera hecho su madre. El Capitán la hacía seguirlo a todas partes y procuraba que nada le faltara. Así fue como lo siguió en sus penalidades” (Nájera, “La Peseta” 79).

El Capitán pretende hacer de la Peseta una: “buena cristiana” (Nájera, “La Peseta” 80), lo que significa ser obediente a las órdenes de éste, a partir de ahora la muchacha

demuestra sumisión ante el soldado: “irás donde yo vaya hasta que la vida o la muerte nos separe” (79), “la Peseta se dejó hacer” (78), “te portarás bien, como buena cristiana en todo” (78). A pesar de convivir en el espacio íntimo, se recalca que no mantuvieron contacto físico de índole sexual, lo que mantiene la castidad de la Peseta.

La Peseta se configuró desde el principio de la narración como una mujer maternal por naturaleza, que crío a su hermanastro desde niña: “aprendiendo a bañarlo, a cargarlo y a mendigar por él” (Nájera, “La Peseta” 76), “los chicos ya se achipilaron con ella” (77), “tenía que trabajar duro para ganarse el sustento [...] lavando, planchando, haciendo mandados y cuidando a los críos ajenos” (77). Estas actitudes son reconocidas como una virtud que toma su apogeo durante su faceta como soldadera, pues el mismo Capitán dice amarla debido a ello: “—Te quiero, te quiero porque eres buena, porque me recuerdas a mi madre en su abnegación; te quiero porque has unido tu destino al mío que es bien miserable...” (79). La Peseta es una buena cristiana, madre, casta y abnegada: igual a la virgen María.

Retomo el constructo de Sandra Lorenzano sobre la dicotomía de la imagen de la mujer occidental según su ejercicio de la sexualidad, se puede comparar el comportamiento de La Peseta y la preocupación por mantener su castidad con Clemencia de Altamirano: «“Mi honra antes que mi dicha, antes que mi vida”, exclama *Clemencia*, por obra y gracia de Ignacio Manuel Altamirano. El himen intacto de la Virgen va a ser signo de la imposición de una imagen de lo femenino. La castidad como modelo ético [...] El cuerpo femenino sólo puede existir en tanto cuerpo materno» (183). Es clara la relación de la castidad apegada a semas positivos que la convierten en una buena mujer mientras se mantenga virgen. La maternidad, se ve reflejada en la maternación que ejerce en favor del Capitán, quien la ama debido a esto.

5.1.6 UNA QUE UN DÍA FUE: LA MUJER CAÍDA

Al ser abandonada por el ente masculino, esta deja de cumplir el papel de madre, esposa y cristiana: vuelve a ser la Peseta, el narrador y los demás personajes vuelven a nombrarla así. Los semas despectivos vuelven, los juegos lingüísticos que la comparan con una moneda de cambio: “Había rodado por todas partes” (Nájera, “La Peseta” 83), “va a resultar muy cara” (83). El carácter puro del personaje lucha por conservar el comportamiento cristiano que le

inculcó el Capitán, el sexo le parece un acto despreciable: “—¡No! eso no Catalina; no lo espere de mí ahora [...] Jamás... ¡Qué porquería!” (81). Intenta conservar su virginidad: “lo que ella tan celosamente guardaba” (81) pues esperaba el regreso de su protector, pero las circunstancias la orillan a prostituirse para sobrevivir.

Vuelve la carga semántica del “perro”: “Un perro que perdiera a su dueño” (Nájera, “La Peseta” 81), sólo quebrantó su espíritu la falta de oportunidades y la pérdida el abandono de la esperanza en recuperar a su Capitán: “Acosada por las necesidades y el *imperativo* de vivir” (80)”. La sociedad la juzga y se vuelve un arquetipo predecible para los otros: “Esas mujeres que no tienen nada que perder son capaces de todo” (82), un ente al que se debe eliminar: “Acusada de practicar la vagancia, la prostitución, y seguramente también el espionaje” (82).

Martha Munguía explica que el final que le depara a la mujer caída casi siempre es fatal: “su inevitable destino trágico. En algunos escritores ese destino se alcanza en una vejez miserable, en otros tomaría el rostro de la enfermedad y la muerte dolorosa” (185). Para la Peseta fue la cárcel y la condena de fusilamiento. La muerte es un motivo común para el destino de la mujer caída a quien se le debe castigar por sus actos: “la enfermedad, la cárcel y una agonía pavorosa. A veces se vela esta etapa, pero siempre está ahí latiendo” (Munguía, 81).

El destino de la Peseta no es absoluto, se da la oportunidad a la protagonista de escapar de su condena. El Capitán regresa y juega de nuevo el papel de salvador, ofreciendo a la muchacha huir con él; sin embargo Lorenza elige no aceptar la propuesta pues se siente indigna de este hombre: “midió en un instante todo lo que aquella fuga significaba: la vida para ella, el deshonor y la vergüenza para él”. (84). La muerte significa una vía de expiación para sus pecados: “viva no soy digna de él, pero muerta tal vez venga a besarme” (84), un destino esperable para la mujer caída: “no puede haber final feliz en estos casos, ni puede restaurarse la armonía que se rompió con la primera caída de la muchacha. La armonía y el orden sólo se restablecen con la muerte” (Munguía, 81).

El dolor se muestra como una vía de purificación, lo que la vuelve de nuevo un objeto de deseo, tal como lo fue de niña: “su rostro, embellecido ahora por el dolor” (Nájera, “La Peseta” 83). Su sacrificio es digno de admiración para los sujetos masculinos: “El coronel

guardó silencio. Y era que el dolor y la sencillez de esa pobre mujer abandonada le infundía respeto [...]” (82).

El texto subvierte la configuración del arquetipo decimonónico de la mujer caída, se le tilda de tonta por no aceptar huir con su protector:

“dígame que mi vida ya no vale ni siquiera una peseta, él ha de comprender, ande ... oigo un ruido afuera, espere, tome —añadió besando al asistente— dele este beso a él, el primero y el último

—ay niña qué tontita es asté...” (Nájera, “La Peseta” 84).

El propio narrador cierra el texto para juzgar la decisión de la Peseta y la sociedad de condenarla: “¡Pobre Peseta! ¡Cuántas valen mucho menos y no las fusilan! (Nájera, “La Peseta” 85)”.

5.2 Una mujer de verdad: configuración de los personajes femeninos en “La cilindra” de Carmen Báez

Lo primero será tratar de descifrar su nombre: “Por flaca, por encanijada, le llamaron La Cilindra” (Báez, “La Cilindra” 89), debido). Debido a que se menciona primero un adjetivo físico y luego uno de carácter, es difícil saber a cuál de los dos hace referencia el apodo en específico.

Si se relaciona con el adjetivo de “flaca” se hace referencia a objetos que asimilen este atributo. En el *Diccionario del Español de México* un cilindro se define: “como un tubo” (párr. 1). Otra de las acepciones es: “m. Ni. juv. Cigarrillo” (párr.7), aquí funciona como un símil del físico de la perra con el objeto.

Respecto al adjetivo de carácter, *canijo*: “Referido a persona, enfadada, enojada. pop.” (párr. 1), según el *Diccionario de americanismos*. Si su apodo se debe a esto, la palabra cilindro también se define como: “Revólver” (párr. 1), un arma de fuego que puede: “dispararse una después de otra sin necesidad de volver a cargarla”, ésta es una acepción muy acertada si se piensa que el apodo se lo pusieron los soldados revolucionarios, era igual de “canija” y peligrosa que un arma de fuego. Cilindro también se asocia a un instrumento musical tradicional en la cultura mexicana: “Pequeño órgano de tubos, mecánico, portátil, con el que se toca música grabada en una pieza que tiene la forma de un rollo alargado” (párr. 3). Los ladridos de la perra son un motivo común durante la narración, por lo que, de igual forma, puede compararse con el organillo: “Después de los combates se le oía aullar por las noches en el campo abandonado” (Báez, “La Cilindra” 89).

Es común dentro de la tradición literaria de la narrativa revolucionaria que se perpetúen personajes míticos que perviven dentro y fuera de la tradición oral, como los son: Juana Gallo, La Chamuscada, La Valentina o Gabino Barrera. Localicé otro personaje femenino apodado “la Cilindra”, una soldadera de la novela *Los últimos en el escalafón* escrita por el general Jesús Cortés Becerra, publicada por la Secretaría de la Defensa Nacional en 1992. No hay datos biográficos sobre este autor en la red o información sobre sus obras, pero pude rastrear la signatura de la novela y se ubica en la Biblioteca de la H. Cámara de

Diputados, donde se le se clasifica como “Novela Mexicana del Siglo XX”.⁶ Menciono la existencia de este libro, porque contiene un personaje que también se le apoda “La Cilindra”, adjunto un extracto del libro en donde se describe al personaje:

Todo mundo llevó la vista hacia la famosa soldadera; esta dichosa "Cilindra" era una mujer considerada como de las de "pelo en pecho", flaca, prieta retinta, de estatura regular, piernas cascorvas y huesudas, de ahí el mote de la “Cilindra”. Su mayor orgullo eran sus trenzas las que siempre lucía muy bien peinadas y limpias; picada de viruela, procuraba disimular ese pequeño defecto con polvos de diferentes colores; su físico dejaba ver que ya había vivido cerca de medio siglo; viuda quién sabe cuántas veces, sólo Dios lo podría afirmar, se consideraba con ciertos derechos sobre sus colegas, pues afirmaba que todos sus maridos habían muerto defendiendo siempre el supremo gobierno (Cortés 16).

Se repite el adjetivo de flaca, como en el cuento de Báez. A lo largo de la novela de Cortés Becerra se configura a esta soldadera una mujer colérica y de carácter fuerte: “se contrajo con una ira incontenible” (Báez, “La Cilindra” 17), “siempre llevaba la iniciativa” (16); parece igual de “canija” que la Cilindra de Báez. Ambos personajes mantienen similitudes en su configuración, seres, que, a pesar de identificarse como femeninos, sufren de una masculinización, tanto física como de personalidad: de “pelo en pecho” puede interpretarse como valiente, hombruna y varonil.

Caracterización física

La configuración de la Cilindra se basa en el recurso retórico de la *personificación*, es decir. James J. Paxson clasifica aquellos recursos ontológicos que se pueden hallar dentro de un discurso: “All actants and objects can be categorized according to the six ontological domains I have enumerated: human, non human life-form (plant or animal), inanimate object, place, abstract idea, deity” (Paxson ctd. en Galicia 53), hay categorías gramaticales que pertenecen a cada *dominio ontológico*, por ejemplo adjetivos y verbos que sólo pueden atribuirse a entes animados. Con el uso de la retórica se crean licencias creativas que permiten el desplazamiento de características de un dominio a otro, la *personificación* permite atribuir

⁶ Jesús Cortés Becerra también escribió un libro titulado *Guadalupe la Chicana*, en 1965. No hay información en internet sobre este libro, pero encontré un ejemplar a la venta en la página web: *Compras*. En las fotos del ejemplar se pueden observar la portada, la página legal y la primera página del libro. La portada se ilustra con la caricatura de una soldadera montada a caballo, sosteniendo un rifle con la mano derecha, de pantalón camisa y de manga larga, sombrero de ala amplia y dos trenzas, de fondo se aprecia un cerro con un edificio en la punta. Por el título de la obra, el año de publicación y la imagen de la portada, no es descabellado pensar en la posibilidad de que sea narrativa sobre la revolución, pero lo más interesante es que parece ser la historia de una soldadera. Sería interesante investigar más acerca de este título.

cualidades remitidas al orden de lo humano a entes como los animales o las plantas, incluso a objetos inanimados.

Según David Galicia la personificación cumple diversas funciones en el discurso más allá de una simple función de ornato, dentro de la narración es un recurso indispensable si se quiere volver actantes a figuras que no pertenezcan al *dominio ontológico* de lo humano. Así se le asignan cualidades como la conciencia, la voluntad, la capacidad de actuar o el pensamiento:

El papel de la personificación en la construcción de personajes en un texto literario se deriva del hecho de que la literatura habla sobre la experiencia humana. Debido a ello, en toda narración los personajes deben ser humanos, como indica Luz Aurora Pimentel (1998): “los actores en un relato son humanos, o por lo menos ‘humanizables’, considerando que todo relato es la proyección de un mundo de acción específicamente humana” (59). De esta manera, la base para la creación de un personaje será siempre el concepto de persona, puesto que, como indica Todorov (1974): “los personajes representan a personas, según modalidades propias de la ficción” (Galicia 259).

A pesar de que el cuento de Báez no dota a la perra de facultades como el habla, se advierte que la perra es capaz de procesar sentimientos y emociones humanas: “Al verlo llegar *la Cilindra*, mostrándole sus dientes, le lanzó una mirada húmeda, de rabia y de ternura, de venganza, de súplica y de reto. Nunca supo el cabecilla por qué aquella mirada se le clavó tan hondo... Los ojos amarillos eran casi humanos” (Báez, “La Cilindra” 91).

Son los propios personajes quienes la que la humanizan:

la personificación parte de la propia concepción que la persona tiene de sí misma y extiende a entidades no humanas, concediéndoles características que el hombre asume como propias. Es de esta manera que la prosopopeya depende de la idea que tiene la humanidad de su lugar en el universo y su relación con las otras entidades que lo componen. (Galicia 53)

En constantes ocasiones se le atribuyen cualidades reservadas al dominio humano:

Siempre fiel, siempre alerta, como buena revolucionaria; en su hoja de servicios tenía anotada más de alguna acción de armas en la que tomó parte tan activa *como* los hombres, *como* las mujeres. Nunca conoció el miedo y ante el enemigo se ponía furiosa, tan furiosa que hubiera sido difícil vencerla a ella sola. Después de los combates se le oía aullar por las noches en el campo abandonado. Cuando un soldado enfermaba era *la Cilindra* su mejor compañera, y nunca se le pudo acusar de traición (Báez, “La Cilindra” 89).

Las cursivas en la cita son mías, las marco porque el uso de esta figura retórica en el cuento se basa el uso del adverbio relativo “como”, lo que equipara las facultades del animal con las de un ser humano, se asimila.

También se le da un trato como un soldado revolucionario más, pues le consignan la posibilidad de contar con un documento como la *hoja de servicios militar*, que es: “el documento en donde se hacen constar los años de servicios prestados por un(a) ex-servidor(a) público(a) en la SFP [Secretaría de la Función Pública] así como su adscripción, categoría, periodo laborado sueldo base y percepciones cotizables” (Solicitud de Hoja Única de Servicios párr. 3), en el caso de los soldados pertenecer a la SEDENA. Este registro era necesario ya que, en muchos casos, a los soldados se les pensionó o se les otorgó reconocimiento como veteranos de guerra: “como buena revolucionaria; en su hoja de servicios tenía anotada más de alguna acción de armas en la que tomó parte tan activa como los hombres, como las mujeres” (Báez 89).

5.2.1 Caracterización directa

El narrador describe directamente a la Cilindra durante la narración, la humanización recae en contar su historia como la de un carácter humano en una aventura épica: “desde entonces ‘se dio de alta’ en el ejército y se vino a correr el mundo” (Báez, “La Cilindra” 89).

Uno de los arquetipos que identifiqué María Herrera-Sobek dentro de la oralidad fue el de la *soldadera mítica*: “By attributing to Juana unlimited power, the song casts her as a female Hercules who is invincible and whose enemies, even the most stout of heart, tremble at her Audacity. Juana, like the Amazonas of old, fearlessly mounted on her horse, is the scourge of that is evil liars and traitors” (112). Mujeres que más allá de ser solo soldaderas son mujeres soldado que inciden activamente en el campo de batalla. Se configuran a partir de características que usualmente están reservadas para los entes masculinos como la valentía y la capacidad de combate. Sin embargo, sostienen un enamoramiento por un sujeto masculino por el que están dispuestas a morir o matar; algunos ejemplos son La Chamuscada y Juana Gallo.

La Cilindra concuerda con esta configuración mítica, es una perra que actúa como un soldado de primer nivel a la que: “nunca se le pudo acusar de traición” (Báez, “La Cilindra” 89), leal al batallón. Valiente y hábil en el arte de la guerra: “siempre alerta [...] como buena Revolucionaria [...] Tan activa [...] Nunca conoció el miedo y ante el enemigo se ponía furiosa” (Báez 89). Las cualidades de La Cilindra son excelsas, al grado que se les describe

más allá del límite de lo humano: “tan furiosa que hubiera sido difícil vencerla a ella sola [...] se oyó un aullido lastimero sobrehumano, que hizo a los soldados estremecerse y bajar sus armas” (Báez, “La Cilindra” 90), esto coincide con la soldadera mítica, Herrera compara a Juana Gallo con una Amazona.

5.2.2 La madre

Además de configurarse como soldado, también se le configura como madre y amante: “tuvo amores con El Capulín [...] Al poco tiempo tuvo también familia. Dos cachorros pequeñitos” (Báez 89-90). Es madre no sólo de su descendencia, sino que materna y cuida a los soldados: “cuando un soldado enfermaba era La Cilindra su mejor compañera”. (Báez, “La Cilindra”). Salvó la vida de uno de los jefes al guiar al batallón a donde se encontraba convaleciente éste: “Allá estuvo la Cilindra con él, sin comer, sin beber perdidos en la cueva de un cerro [...] En poco tiempo estuvo sano. Sólo entonces lo abandonó” (89).

La enfermería era una actividad común para las mujeres durante la Revolución, Marta Eva Rocha hace recuento al respecto:

Las enfermeras de las organizaciones de socorro participaron de forma voluntaria y no sólo no percibieron salario, sino que cooperaron para la adquisición de medicinas, material de curación y alimentos. Consegúan los recursos realizando diversas actividades sociales orientadas a allegarse lo necesario para la atención y traslado de los heridos del campo de batalla a los improvisados puestos de socorro (211).

Durante la época revolucionaria se fundó la Cruz Blanca Neutral y otras instituciones de salud que atendían a los heridos de guerra.

La Cilindra sostiene la función narratológica del héroe, es la: “figura mitológica, mítica o histórica relevante en una narrativa instituida —o institucionalizada—, protagonista o sujeto actancial, individuo superior —física o moralmente—, líder de su comunidad o ámbito social” (Rodríguez, *Character* 38). Está cargada de semas de superioridad: “La Cilindra su **mejor compañera**” (89 Báez, “La Cilindra”), “Los ojos amarillos eran **más que humanos**” (90). Se muestra como un líder social, los soldados muestran una profunda devoción hacia ella: “**Todos** le tenían cariño [...] “Se hizo **amiga de todos**” (89), incluso los altos mandos ceden a sus exigencias de no matar a su protector Juan Lanás: “Ya por la tarde llegó el cabecilla. Él mismo fue hasta el barranco donde estaban fusilando a Juan Lanás. Al verlo llegar *la Cilindra*, mostrándole sus dientes, le lanzó una mirada húmeda, de rabia y de ternura, de venganza, de súplica y de reto” (Báez, “La Cilindra” 91).

Es un personaje de una sola cara, se utiliza adverbios de tiempo absolutos como *siempre* o *nunca* para describirla, no cabe la vacilación ni la duda sobre su integridad: “Nunca conoció el miedo [...] Nunca conoció el miedo” (Báez, “La Cilindra” 89), “Siempre fiel, siempre alerta” (89). Como héroe del relato representa los valores del regimiento, e incluso, el discurso asegura, que, el pueblo mexicano azotado por la guerra: “Nunca supo el cabecilla por qué aquella mirada se le clavó tan hondo... Los ojos amarillos eran más que humanos. Estaba en ellos toda la angustia de la gleba que pedía justicia, que lloraba, que sufría en silencio a veces y amenazaba con destruirlo todo” (Báez, “La Cilindra” 91). Ser un emblema de los valores

La protagonista sostiene una relación de oposición frente a la función actancial y la carga semántica que se le asigna a La Marota. La Cilindra funciona como héroe y se carga de semas positivos. La esposa de Juan Lanas como un villano y se carga de semas negativos. El texto no sólo refleja la caracterización de maldad en la personalidad de La Marota y en sus acciones, sino que lo hace evidente en su prosopografía: “era larga, fea, mala” (Báez, “La Cilindra” 90). El signo más grande que atraviesa a La Marota es el de la traición, delató a su esposo, Juan Lanas, por comunicarse con el bando enemigo y por ello fue condenado a fusilamiento; lo que se opone a la fidelidad y lealtad de La Cilindra por Juan Lanas. Los soldados aman a la perra que representa la bondad; desprecian a la mujer, que representa la maldad:

Por lo que respecta a la cualidad ontológica del mal como «contravalor», desde un punto de vista filosófico y religioso, es Verneaux quien recuerda que el mal, como «falta de ser», se contrapone al bien por cuanto éste es (1956: 26) «capaz de colmar una tendencia». Por ello, decir que el mal es su contrario sería «definirlo como [...] lo que repugna positivamente – (Fuentefría 115).

5.2.3 Sobre la madre soldado: Conclusiones

Ya se demostró cuáles son los valores que representa La Cilindra: la fidelidad, la valentía, el agradecimiento y el sacrificio. Se podría resumir a la heroína como una revolucionaria valiente, pero sobre ello, es primero una madre. Cuando la Marota arroja a sus cachorritos al río para que mueran, ella está dispuesta a lanzarse al río para salvarlos y Juan Lanas la ayudó, por ello queda agradecida: “Desde entonces La Cilindra tenía una estimación muy peculiar

por aquel Juan Lanás” (Báez, “La Cilindra” 90). Muestra la cúspide de su capacidad maternal al pretender dar la vida para salvar a Juan, lo que es admirado por todos.

La Marota encarna los antivalores al despreciar la vida de los otros personajes: “Una noche cogió a los cachorritos y se fue rumbo al río [...] los arrojó al fondo, con el mismo desprecio que si arrojara un saco de basura” (Báez, “La Cilindra” 90). Ni la vida de su marido tiene significado para ella, el relato se cierra remarcando la poca capacidad de la mujer para fungir como madre y esposa, por lo que es despreciada y humillada:

—Que traigan a la Marota -dijo.

Cuando llegó la Marota, la mujer que traicionó a Juan Lanás, con voz ahogada dijo el cabecilla:

—¡Mira, Marota, así defienden las perras a sus hombres! (Báez, “La Cilindra” 90)

David Lechuga invita cuestionarse el uso de la personificación en los discursos narrativos: “Vale la pena reconsiderar el valor de las figuras retóricas en la construcción de un texto literario. Se las usa porque producen un efecto de sentido o contribuyen a transmitir algo al receptor. A esto le llamamos su función” (64). La función de presentar a la heroína como una perra es ironizar que a pesar de ser un animal y pertenecer a un *dominio ontológico* menor al de La Marota, es capaz de representar mejor los ideales morales y éticos de los hombres.

El reclamo que lanza el cabecilla a la mujer, aunado a las cargas semióticas que adhirió el texto a los personajes femeninos, definen el paradigma de lo femenino en el universo diegético. Una mujer sólo lo es si cumple con los estándares de una “perra”: ser fiel y leal para “defender a sus hombres” aunque esto suponga traicionar los ideales de la causa revolucionaria, pues La Marota denuncia a Juan Lanás por traidor al regimiento. Ser como la Cilindra es motivo de reconocimiento y cariño:

“Por eso cuando una bala dejó a *la Cilindra* tiesa en el campo de batalla, todos lloraron, todos se sintieron solos. Ellos mismos la enterraron en el cementerio nuevo, en una fosa que cavó Juan Lanás. Y hubo toques de clarín, y tambores velados, y todos los honores militares que se hacen al más querido de los jefes caídos en el campo de batalla, bajo la lluvia absurda de las balas” (Báez, “La Cilindra” 91).

5.3 Ojos verdes, falda roja, lo que queda de la sensatez: configuración del personaje femenino en “El hijo de la tiznada” de Carmen Báez

“Y si acaso yo muero en campaña,
y mi cadáver lo van a sepultar,
Adelita, por Dios te lo ruego,
que con tus ojos me vayas a llorar”
“La Adelita”, *Colección de Corridos de la
Revolución mexicana*, Fonoteca Nacional de
México

En este cuento los personajes ambientales actúan como si fuesen uno solo, con una sola voz que corre de oído en oído el mensaje de la venida de los revolucionarios. Es claro que ya han sido atacados antes, pues su memoria colectiva les indica que la llegada de los revolucionarios es sinónimo de peligro, por ello su instinto es esconderse. Todos forman un organismo con el mismo sentir y actuar. Incluso comparten el referente de la figura mítica de un ser en específico, sólo escuchar su nombre es motivo de revuelo:

—¡A’i viene el de la arracada!

Lo dijo en tono velado, al oído de alguno, y la voz hizo eco en la boca de todas las mujeres, y de todos los hombres, y de todos los niños; y fue creciendo, creciendo (Báez, “El Hijo de la Tiznada” 93).

—A’i viene el de la arracada...

Sólo hay una anomalía entre ese organismo homogéneo, la niña fea.

5.3.1 CARACTERIZACIÓN INDIRECTA

La protagonista del cuento no tiene nombre, sólo se denomina niña junto al epíteto de fea, lo que ya la configura. Feo en el *Diccionario del Español de México* se define como:

1. Que su apariencia o características resultan desagradables a los sentidos o son consideradas como de mal gusto
2. Que resulta desagradable, molesto o sin atractivo, por ser contrario a lo que uno desea o por no favorecer cierta situación (párrs. 1-2)

No se sabe por qué es fea, si son sus características físicas o su personalidad la razón por la que se le define con este adjetivo. Pero sí se puede afirmar, debido a su comportamiento, que es diferente a todos, incluso a su propia familia y lo diferente en

ocasiones se considera feo, salta a la norma. A la niña le parece llamativa la llegada de los soldados:

La niña fea no tenía miedo. Ella sólo quería ver a los rebeldes. Y en tanto que los hermanitos lloraban cerca de la madre, ella acercó su sillita a la ventana de la huerta y trepó con gran trabajo. Después se deslizó por las ramas de un durazno y cayó al suelo. Corriendo atravesó la huerta y saltó el portillo de la barda (Báez, “El Hijo de la Tiznada” 93).

Es una niña que puede realizar esfuerzos físicos grandes como saltar la barda y trepar, pero con algo de esfuerzo, quizá por torpeza o porque es demasiado pequeña para realizarlo con total agilidad: “trepó con gran trabajo. Después se deslizó por las ramas de un durazno y cayó al suelo. Corriendo atravesó la huerta y saltó el portillo de la barda” (Báez, “El Hijo de la Tiznada” 93). Es intrépida y no teme salir herida: “corre entre las patas de los caballos” (Báez, “El Hijo de la Tiznada” 93). Para ella el peligro representa una aventura emocionante: “se sintió libre, feliz” (93).

5.3.4 CON OJOS DE NIÑA

La caracterización de la niña en este cuento es prioritariamente indirecta, pues al ser un cuento corto no se detiene en largas descripciones explícitas sobre su personalidad o físico, más allá de las que ya se expusieron. Una de las herramientas narrativas que se aprovechan en el cuento para configurar a los personajes es el discurso del narrador cuando se detiene a explicar las acciones, pensamientos y formas de sentir de la niña:

Las indicaciones del narrador o del personaje son mecanismos empleados tanto para los aspectos físicos como los psicológico-morales; mientras que otros, como el carácter mostrado en acción, percepción de la realidad y reacciones a los estímulos externos dan cuenta, principalmente, de los aspectos psicológicos. (Rodríguez, *Caracter* 92)

Los personajes emiten pocos diálogos, se conoce la fábula por medio de la intervención del narrador, por lo que es fundamental analizar cómo incide este artificio en la caracterización del personaje, este es un tema que problematiza Pimentel en *El relato en perspectiva*:

no se han tomado en consideración estos factores *vocales* y *focales* en la proyección de un personaje. Rimmon-Kenan, es cierto, subraya la importancia de la acción y del discurso de los personajes pero sólo como formas de presentación indirecta; es decir como rasgos de personalidad indiciales que el lector debe inferir; pero en ningún momento toca el problema de filiación, vocal o focal, ni de su significación narrativo-ideo-lógica. Ella pretende que de la narración de los actos del personaje pueden inferirse rasgos de personalidad, sin considerar el grado de restricción -cognitiva, perceptual, espacial y/o temporal, entre otras- de la

información ofrecida; sin considerar tampoco el grado de *confiabilidad* de esa información (70).

En este cuento, la focalización parece regirse por el grado de capacidad cognitiva del personaje en que se centra para interpretar el mundo a su alrededor. Cuando se mata al toro la descripción es abstracta, el eje discursivo es una percepción sensorial:

Frente a la tienda de doña Ignacia había una gran mancha de gente. La niña fea se acercó: estaban matando un buey. Primero mugidos de angustia. Luego sangre. Carne roja. Sangre, sangre, mucha sangre. Bajo el oro de la tarde corría la sangre en arroyitos calle abajo (Báez, “El Hijo de la Tiznada” 94).

La niña es la testigo de la matanza y lo que ella logra captar del fenómeno es el color rojo que disrumpe irrumpe la normalidad, el “oro de la tarde” (Báez, “El Hijo de la Tiznada”94) en el que ya se había enfatizado al comienzo de la narración: “Aquello parecía una fiesta. Una gran fiesta. *Bajo la lumbre del sol*, la niña abrió sus ojos en azoro” (Báez, “El Hijo de la Tiznada” 93), las cursivas son mías, énfasis añadido), remarco la frase para evidenciar colores cálidos de la tarde con los que la niña asocia la normalidad y en los que se siente cómoda. Al sentido de la vista se le suma el del oído, el animal evidencia su dolor con mugidos. Para la niña es un choque sensorial y cognitivo contemplar la matanza del toro que se muestra espectacular y hórrida, se perturba la valentía y emoción que presentó al principio por ver a los revolucionarios llegar al pueblo: “La niña tenía miedo. Se echó a llorar” (Báez, “El Hijo de la Tiznada” 94).

El conflicto de la fábula recae en que la niña ve matar, de nuevo, tras la ejecución del toro, esta vez a un hombre y parece no inmutarse ante el hecho; se ironiza la contraposición de las reacciones de la niña ante el nivel de gravedad de los hechos. Cuando la niña contempla el fusilamiento del rebelde lo que observa es: “un agujerito negro y un hilito de sangre” (Báez, “El Hijo de la Tiznada” 94).

No es sorprendente que la niña no sienta tristeza por la muerte, si se pone atención en la forma de narrarlo, no es un suceso estruendoso ni sórdido en comparación con la masacre del buey, no es impresionante ante los sentidos: apenas un cambio minúsculo como un hilito de sangre; tampoco hay barullo o gritos de dolor. Los semas en esta descripción son de calma: “Muy tranquilo [...] Él se dobló poco a poco, parecía no tener mucha prisa, y se quedó tendido en el suelo [...] tranquilamente [...] ni un gesto, ni una protesta, nada” (Báez, “El Hijo de la Tiznada” 94).

La niña no parece ser atravesada por semas de género, pues más allá de configurarse como una figura femenina, como como fue el propósito narrativo de “La Peseta” y “La Cilindra”, aquí el personaje sirve como una herramienta que guía la narración. Sí se aprecia, por el contrario, un empeño en utilizar la perspectiva infantil y la percepción cognitiva simple del personaje para evidenciar la crueldad humana manifestada durante la guerra.

5.3.5 SOBRE ELLAS...

De los demás personajes sí se pueden apreciar rasgos de género, como en la descripción de la población al llegar los revolucionarios: “Encerraron a todas las muchachas en el subterráneo del curato viejo, y los hombres huyeron hacia el cerro. En la casa, cerrada, los niños asustados se acurrucaban detrás de la madre” (Báez, “El Hijo de la Tiznada” 93). El cuento es consecuente con los que se solía hacer durante la guerra, la respuesta natural era esconderse, ya que los hombres podían ser obligados a participar en la lucha armada por el sistema de leva y las mujeres eran robadas para servir compañía y mucamas, en muchos casos eran utilizadas como objetos sexuales. Martha Eva Rocha Islas rescata un testimonio al respecto: “El relato de sus voces guarda la memoria de sus acciones. ‘Yo tenía 15 años y me escondieron. Se llevaron varias muchachas de soldaderas. Aquí en *La Fama* los zapatistas se las llevaron a la fuerza. Pues, ¡quién se iba con un calzonudo!’” (Báez, “El Hijo de la Tiznada” 97).

Las mujeres repiten el arquetipo de mujer perra que realiza actividades del hogar para sostener a los hombres, son soldaderas: “En los portales hacían lumbradas las mujeres sucias, y asaban carne para que los soldados comieran” (Báez, “El Hijo de la Tiznada” 93). Los hombres se muestran violentos y fungen como asesinos:

Del mesón de don Luis salían seis hombres, tranquilamente. Cinco eran rebeldes; el otro era un hombre joven. Llevaba una camisa roja, negra de mugre.

—Lo van a matar —dijo alguno.

La soldadera de los ojos verdes preguntó:

—¿Por qué van a matarlo?

—Porque es un hijo de la tiznada...

Nadie se atrevió a protestar. Lentamente llegaron al centro de la plaza. El hombre joven, muy tranquilo, se paró frente a los otros cinco. Levantaron sus armas y se oyeron disparos. Él se dobló poco a poco, parecía no tener mucha prisa, y se quedó tendido en el suelo. Después, los mismos hombres, también tranquilamente, lo levantaron entre cuatro, y volvieron a

meterlo en el mesón. Sólo tenía en la frente un agujerito negro y un hilito de sangre. Ni un gesto, ni una protesta, nada (Báez, “El Hijo de la Tiznada” 94).

La mujer, representada en “la soldadera de ojos verdes”, prefiere cuidar de aquellos que la rodean, protegerlos de los estragos que causa esta crueldad; ésta se aparta de sus tareas para ayudar a una niña que llora asustada: “Una soldadera de ojos verdes, enormes, la tomó en sus brazos; le dio un trozo de azúcar y secó sus lágrimas con la falda roja: —No llores, tonta, voy a llevarte a tu casa” (Báez, “El Hijo de la Tiznada” 98).

Para Ángeles Mendieta Alatorre, la mujer por naturaleza posee un “agudo sentido de conservación” (22), que aplica tanto para sí misma como para sus prójimos y es lo que le impide formar con regularidad parte activa de la guerra, quizá provenga del paradigma femenino de la maternidad. Esta historiadora propone un perfil psíquico de la heroína revolucionaria y si bien, no descarta la existencia de aquellas mujeres soldado que lucharon por convicción y mujeres capaces de cometer actos violentos; no poseen un espíritu bélico por naturaleza:

El impacto psíquico [de la guerra] rompe de inmediato con su agudo sentido de conservación y su participación voluntaria o forzada, presupone una escisión íntima, una violencia a su propia naturaleza. Así la heroína tiene una doble consideración de sacrificio, pero se admite que las exigencias exteriores son de tal magnitud que logran revertir su actitud conservadora. Puede haber, sin duda, —y la posibilidad es valedera para las que bien podíamos llamar hembras— mujeres a quienes las circunstancias las liberan de una carga de prejuicios que arrojaban sus instintos. (Alatorre 22)

El hecho de que este análisis provenga de una mujer puede ser una prueba de como los paradigmas de género se implantan en la conciencia colectiva de tal forma que resulte relacionar las normas de comportamiento vigentes y aprobadas con el instinto natural del sexo femenino.

La soldadera se configura como una mujer compasiva, sensible a la violencia, maternal al proteger a la niña: “De la mano la llevó hasta su casa y la entregó a su madre” (Báez, “El Hijo de la Tiznada” 95). Dentro de la caracterización directa se hallan pocas descripciones, su retrato es focalizado desde la niña, se centra en colores y detalles simples: “una soldadera de ojos verdes, enormes [...] con su falda roja” (Báez, “El Hijo de la Tiznada” 95-96). Para la niña fea el significado macabro del rojo sangre se transforma en tranquilidad al encontrar refugio en las enaguas de la muchacha: “secó sus lágrimas con la falda roja” (Báez, “El Hijo de la Tiznada” 95).

La mujer se muestra consciente del valor humano de la vida y le produce una profunda tristeza la muerte del joven. La soldadera es otra anomalía, aún mueve sus sentimientos la crueldad y violencia efectuada por los revolucionarios, se distingue entre la colectividad apática: “vio que los enormes ojos verdes de la soldadera estaban llenos de lágrimas” (94), sólo ella pregunta la razón del homicidio, los demás sólo contemplan la escena y asumen como una razón válida de la muerte el ser: “un hijo de la tiznada” (Báez, “El Hijo de la Tiznada” 94).

La madre de la niña fea también es una muestra de amor y protección al prójimo, este motivo se muestra bellamente en forma de sinécdoque. La parte inferior del cuerpo de las mujeres, sus faldas, son un espacio seguro donde se puede hallar consuelo: “secó sus lágrimas con la falda roja” (Báez, “El Hijo de la Tiznada” 94), “ocultó su cabeza en el regazo de la madre, como si quisiera olvidar allí la tragedia que vio frente a la tienda de doña Ignacia” (95), los niños asustados se acurrucaban detrás de la madre (93). Se afirma la importancia de esta corporalidad al recordar que en el retrato de la soldadera de ojos verdes sólo se describe su falda y sus ojos.

5.3.6 CONCLUSIONES

La anécdota es simple, la comparación de dos actos violentos, cada uno de distinta magnitud y valor moral. Pero se complejiza a nivel discursivo y diegético, logran a través de la comparación entre ambos actos se logra incitar a reflexionar sobre la muerte del joven por la forma en que se narra: “Y contó ya tranquilamente, sin asomo de amargura, como si hablara de algo trivial, sin importancia —También mataron a un hijo de la tiznada” (Báez, “El Hijo de la Tiznada” 95), cuatro veces se insiste en aclarar que la niña no se conmocionaba al pensar en el muerto, una acumulación de sinónimos para aumentar la incomodidad del lector.

Se podría comparar esta narrativa con la de Nellie Campobello, ya que utiliza recursos similares, un personaje femenino infantil y el mismo rasgo trasversal de la obra cuentística: la normalización de la violencia y la muerte, aplicada desde la focalización de un infante. Lo que supone un narrador con las características arquetípicas de la psique de un niño: inocencia, curiosidad, asombro, etc. Esto añade mayor tensión al lector ya que se confronta ante actos aberrantes contados desde el entendimiento de un niño.

Más allá de si la tesis principal es o no la normalización de la violencia, lo que se obtiene de esta narración es un conmocionar al lector adulto, con maestría Báez ofrece una nueva perspectiva, al igual que Campobello, insertar al lector dentro de la cognición de una niña, que además, se encuentra rodeada de condiciones hostiles, es una adulta imaginando como ve, siente y entiende una niña, o una adulta que narra una memoria e intenta recrearla, pues Báez también vivió de niña la revuelta armada.

Lo impresionante no debería ser que la niña no sufra por el asesinato del joven, pues como se demostró a través del narrador se evidencia que la capacidad cognitiva de la niña no alcanza a comprender el significado de la muerte. Lo perturbador es que los personajes adultos sean capaces de cometer crímenes atroces “tranquilamente” (Báez, “El Hijo de la Tiznada” 94) y que el joven antes de ser asesinado afronta impávido la muerte, como aquel que sabe que en cualquier momento puede perecer, por ello está preparado. Sólo la mujer conserva la ética del respeto por la vida, es la conciencia de la sociedad revolucionaria, la sensatez del pueblo.

5.4 Si Adelita se fuera con otra: configuración de los personajes femeninos en “Nochebuena” de Indira Nájera

Nacer mujer es un inmenso reto,
circunstancia toral, dura la vida,
la hembra viene en pecado concebida
y el hombre nace lleno de respeto.
“Mujer”, Griselda Álvarez

“Nochebuena” es el trastoque del nacimiento divino: una “indita” (Nájera, “Nochebuena” 74) que viene al mundo el 24 de diciembre en ínfimas condiciones, ya huérfana de padre y madre, rodeada de revolucionarios y hambre. La fábula principal es la narración en primera persona de una soldadera que contempla el parto de una desconocida. La narradora forma parte de un regimiento que lleva semanas de hambre y encuentran hospicio en un pequeño jacal. El segundo nivel narrativo es la historia de las mujeres que viven en aquella casita, cómo la Revolución ha afectado sus vidas: les arrebató a sus seres queridos y sus posesiones.

5.4.1 LA NARRADORA

Carece de nombre propio, sólo es referida por otros personajes como “niña”, por lo que se infiere que es joven, quizá menor de edad, a pesar de ya estar casada. Esta soldadera se distingue entre los cuentos que ya se analizaron, pues su marido sólo es un personaje referido, se avisa su presencia al iniciar la narración, pero no participa en el resto de la trama. No se registran interacciones directas entre estos personajes, no hay diálogos entre ellos. Jamás se muestra una configuración romántica o servil de esposa.

La mención del marido sirve para situar a la soldadera en el espacio y tiempo de la narración:

Era el tiempo tortuoso de nuestra Revolución, cuando la trayectoria era lenta y acorralaba las vidas humanas, como los toros en la tiente.

El flujo y reflujo de la vida me había arrojado entonces con las tropas revolucionarias, que, contra el Gobierno Federal, capitaneaba el General H. Mi marido, universitario y por ende poco avezado en las lides guerreras, tenía grado de Coronel asimilado, y yo, por no quedarme sola, había querido acompañarlo, desconociendo los peligros a los que me exponía (Nájera, “Nochebuena” 69).

Se sabe que no entró por convicción política a la Revolución, o por amor, sino por mera casualidad del destino: “el flujo y reflujo de *la vida me* había arrojado entonces con las

tropas revolucionarias” (Nájera, “Nochebuena” 67), la vida es utilizada como el sujeto de la oración, ésta se personifica y actúa como el ente que “arroja” a la vida como la culpable de introducirla en las circunstanciasNájera a la Revolución.

Se puede intuir que la pareja de esposos pertenecía a una clase social media o alta, ya que el hombre tuvo acceso a una educación universitaria en una época asediada por el analfabetismo. El lenguaje de la narradora resulta fluido y elevado, si se compara con los otros personajes, ya que su habla contiene pérdidas de fonemas, coloquialismos y otros rasgos lingüísticos que transmiten oralidad, aquí algunos ejemplos: “A él, ¡a quién *vía de* ser, tú! A mi hijo Tobías (...) ¡*Júyete*, muchacho, *júyete!*” (Nájera, “Nochebuena” 72 énfasis propio). Sus construcciones verbales son más complejas, se apoya de en figuras retóricas: “Cada noche a cada, a cada paso, a cada hora nos encontrábamos con la muerte devastadora que se cernía sobre nosotros como las alas invisibles de algún monstruo mitológico” (Nájera, “Nochebuena” 67). Se sabe que es una mujer instruida.

La posición y valor que ocupaba la soldadera en el regimiento se puede determinar por el trato que recibe por parte de los otros personajes. Es relegada a la última posición, es la última en comer, a pesar de estar enferma:

Reuniendo las pocas fuerzas que aún tenía, me enderecé consiguiendo ser la última en la fila de los soldados; cuando me bajaron, pues apenas podía sostenerme, entré a la choza y me tendí en un petate. Un perro flaco y legañoso intentó mordirme; pero luego, reconociendo en mí a una compañera en desgracia, se me acercó y se tendió a mis pies. [...] Cuando todos hubieran saciado el hambre, alguien se fijó que yo no había comido, me llevaron una memela caliente que olía a gloria. (Nájera, “Nochebuena” 70-71).

5.4.2 SU VISIÓN SOBRE EL MUNDO

Se muestra como una muchacha ingenua: “por no quedarme sola, había querido acompañarlo, desconociendo los peligros a los que me exponía” (Nájera, “Nochebuena” 67). Quizá su inocencia y desconocimiento de las circunstancias sociales venga de la clase acomodada a la que perteneció, o quizá es producto de su juventud.

Al tratarse de un narrador en primera persona se hallan continuos monólogos interiores sobre los juicios de la soldadera sobre las circunstancias que la rodean. El relato

narra un episodio de su vida, pero no se centra en sus acciones propias, sino en describir lo que vio durante su experiencia nómada como soldadera:

Nos encontrábamos con la muerte devastadora que se cernía sobre nosotros como alas invisibles de algún monstruo mitológico. Habíamos visto morir poco a poco, enfermos de hambre y paludismo, a la mayor parte de los soldados que nos resguardaban. La fiebre, el mosquito y la necesidad habían diezimado nuestras huestes y cada día se reducía más el número de ellas. (Nájera, “Nochebuena” 67)

La primera parte de la narración se cuenta en primera persona del singular, lo que produce un efecto de unicidad uniformidad entre el regimiento, todos sienten lo mismo, padecen el hambre en igual medida, comparten sus aflicciones. Lo que rompe con las restricciones de la cantidad de información a la que puede acceder un narrador protagonista:

En ciertos relatos, la idealización externa puede ser consecuencia de una *elección vocal* en primera persona. Si, por definición, quien narra en “yo” no puede acceder a ninguna otra conciencia que no sea la suya, cuando el centro de interés narrativo es la vida de otro y no la propia, la interioridad de ese otro permanece inexorablemente sellada para el narrador. (Pimentel 102)

La protagonista en este segmento habla por los demás, por la “bola”, un artificio común en la Narrativa de la Revolución. Lo que se logra es dar cuenta de la historia de un pueblo en guerra, personificado por un héroe que encarna los ideales de la comunidad. Aquí la soldadera no busca relatar un hecho heroico que ensalce la lucha, sino que funge como un portavoz del sufrimiento que les causa. Los temas que adhiere a la situación son siempre negativos y relacionados a la muerte: “peligros”, “mal alimentados y peor dormidos”, “La unión horrible del hambre había impresionado hondamente nuestras almas” (Nájera, “Nochebuena” 67). No hay miras de la actitud heroica con la que se les asocia a los soldados.

Se muestra empática con sus compañeros, busca excusarlos de su comportamiento errático ya que se les encuentra en un estado de frenesí a causa de la búsqueda de alimento.:

—No hay que precipitarse, Zambo—contestó el general—: busquen lo que quieran, pero sin cometer abusos.

Pero los hombres que escucharon aquel grito que encerraba una esperanza, echaron a correr en dirección al poblado sin que las palabras del General fueran escuchadas. Era inútil recomendar a esos hombres aguerridos que no cometieran abusos. Hambrientos, sedientos, enfermos de cansancio y necesidad, se dispersaron pronto perdiéndose entre las pocas chozas de palma que parecían desiertas. [...] Los soldados corrían de un lado a otro lado, *cada vez más azuzados por el hambre engañada que pedía venganza* (Nájera, “Nochebuena” 68, énfasis añadido).

Al ser una mirada interna y no desde la otredad, no los carnavaliza, animaliza o recrimina, como sucede en otras narrativas del género. El *Diccionario del Español de México* sostiene dos acepciones para salvaje:

1. Que pertenece a una cultura considerada primitiva, de costumbres incivilizadas o poco refinadas.
2. Que es muy violento y de mucha crueldad. (párrs. 1-2)

Esta segunda acepción se utiliza con frecuencia para describir a los revolucionarios, no sin fundamento, ya que es innegable que pervive perviven en la memoria los saqueos, violaciones y asesinatos. “Nochebuena” prefiere configurar a los rebeldes apelando a su dualidad humana, sí son salvajes, pero por incivilizados: “Todos los soldados rodeaban el caso en que se freían los chicharrones y cada uno había tomado dos o tres a medio cocer que devoraban rociados de sal” (Nájera, “Nochebuena” 69), al borde de la inanición no es posible mantener la compostura, se nubla su entendimiento.

5.4.3 ORITA LE HAGO DE COMER: CONFIGURACIÓN DE LA MUJER SERVIL

El retrato de la anciana dueña del jacal es el de: “una pobre vieja flaca y desgredada” (70). El discurso repite temas relacionados a la vejez que contrastan con su empeño en realizar aún tareas pesadas del hogar: “La vieja de piel apergaminada seguía moliendo a todo brazo” (Nájera, “Nochebuena” 70). Este personaje y las soldaderas del regimiento se configuran como ángeles del hogar:

Lo describiré tan brevemente como pueda. Era intensamente empática. Era inmensamente encantadora. No tenía ni el más mínimo egoísmo. Se destacaba en las difíciles artes de la vida familiar. Se sacrificaba a diario. Si había pollo, se servía la pierna; si había una corriente de aire, se sentaba en ella -para resumir, estaba constituida para no tener una opinión o un deseo propio, sino que prefería simpatizar siempre con las opiniones o deseos de otros. (Woolf) I will describe her as shortly as I can. She was intensely sympathetic. She was immensely charming. She was utterly unselfish. She excelled in the difficult arts of family life. She sacrificed herself daily. If there was chicken, she took the leg; if there was a draught she sat in it — in short she was so constituted that she never had a mind or a wish of her own, but preferred to sympathize always with the minds and wishes of others. Above all — I need not say it —she was pure. Her purity was supposed to be her chief beauty — her blushes, her great grace. (Woolf 237)

La anciana ofrece a los soldados sus servicios domésticos de cocina y las pocas viandas que le quedan, con “alegría”, en agradecimiento de que no la dañen a ella y a su nuera:

—¡No me maten! ¡Por Dios, no me maten!...

Y ante estas palabras, a pesar de lo crítico de la situación, todos rieron a carcajada limpia. La convencieron que nada iba a sucederle y viendo que sólo buscaban qué comer, dijo alegremente.

—Sí, sí, señores; orita les voy a dar de comer (70)

Las mujeres parecen estar obligadas a fungir como amas de casa ante cualquier sujeto masculino. Están sujetas a obedecer órdenes y entregar sus pertenencias a los regimientos que así lo decidan, sin importar el bando: “Nosotros niña—empezó diciendo— no nos metíamos con nadie; pero ansína venían los zapatistas, decían que éramos carrancistas y si venían los carrancistas, que éramos zapatistas, y nos quitaron entre todos lo que teníamos” (71). Su reacción ante la llegada del regimiento muestra lo condicionadas que están a soportar abusos y a siempre esperar lo peor: “Allí está mi suegra escondida, porque tenemos miedo de todo” (Nájera, “Nochebuena” 70).

Los paradigmas de género están bien delimitados, ocupan espacios diferentes y realizan acciones diferentes las mujeres y los hombres: “Los soldados y los jefes, revueltos, sin disciplina ni jerarquías [...] rodeando el perol donde ya tronaban los “sancochos”, [...] echaban las memelas martajadas [...] la charla abigarrada de los soldados por un lado, las mujeres atendiendo a la parturienta, por otro” (Nájera, “Nochebuena” 70-71).

5.4.4 SI ADELITA SE FUERA CON OTRA

El constructo de la mujer al servicio del sujeto masculino se ve transgredido por la personalidad de la narradora, así como por las relaciones de solidaridad que se establecen entre los personajes femeninos. Fue la vieja suegra quien le tendió la mano a la muchacha ignorada en el petate, pues ni su marido le ofreció alimento. Las soldaderas ayudan a parir a la muchacha abandonada en el jacal: “Una de las mujeres de los “juanes”, la más vieja, dándoselas de comadrona, había ya rodeado el lecho de la enferma con rebozos y sarapes para librarla de la mirada de los soldados, y afanosa, iba y venía poniendo a la mujer compresas calientes” (Nájera, “Nochebuena” 67). La partería es un saber ancestral compartido entre mujeres, pues existía un tabú desde la medicina a analizar la anatomía femenina, su fisiología y enfermedades propias. En México era una práctica arraigada desde tiempos precolombinos:

Llegaron a gozar de gran prestigio dentro de los pueblos indígenas, pues su práctica se relacionaba con cuestiones religiosas vinculadas a la fertilidad. Con el proceso de conquista, la partería se occidentalizó y se prohibieron algunas prácticas y conocimientos de la antigua medicina mexicana, lo que provocó que las parteras indígenas perdieron su prestigio debido a que en la religión católica el parto se consideraba como un estado sucio o de enfermedad, recordemos que en el Antiguo Testamento, Dios castigó a la mujer con el aumento de los malestares y dolores durante su embarazo y parto a causa del pecado original.

Las mujeres que se dedicaron a la partería pertenecieron a las clases indígenas, afrodescendientes y mestizas (Las parteras mexicanas... párrs. 4-5).

El proceso de alumbramiento por tradición es un espacio reservado para el género femenino, por ello cubren a la muchacha de la posible mirada maliciosa de los soldados, procuran su intimidad.

A pesar de la unión milenaria entre congéneres ejemplificada en la labor de parto, la sociedad les ha inculcado el sentir desprecio por sí mismas. Ya lo dijo Magdalena y Amelia Un ejemplo de cómo ha permeado a las mujeres la idea de pensarse seres inferiores a los hombres, es que, esto no sólo sucede en la sociedad mexicana: en *La casa de Bernarda Alba*, Magdalena y Amelia afirman que: “nacer mujer es el peor castigo”, ya que “Ni nuestros ojos nos pertenecen” (García Lorca 174). El cuento de Nájera refleja estas ideas de minusvalía:

—¿Qué fue? ¿Qué fue? —Oímos que preguntó la más curiosa de las mujeres.

—¡Mujer! — respondió con voz seca la que había hecho de comadrona.

—Mujer! — respondieron las demás desilusionadas... (Nájera, “Nochebuena” 73)

Fue mujer, como su progenitora y su abuela, como aquellas desgraciadas que sobreviven en medio de la nada y a las que todo les fue despojado: nacer hembra es sinónimo de infortunio, de ser un objeto al servicio del otro.

La bebé nace rodeada de semas de dolor, los suyos y los de su madre, quienes hace poco tiempo eran una sola: “un lloro infantil, como de aquel que llega a la vida pagando su primer tributo de lágrimas” (Nájera, “Nochebuena” 73), lo que dicta que vendrán muchas más ocasiones en que tendrá que llorar, la selección de la palabra “tributo” indica una especie de condena o pago por vivir, la última descripción que se hace de ella es: “aquella niña que de tan mala manera hacía su debut en la vida” (Nájera, “Nochebuena” 73), la narradora siente lástima de esta nueva pasajera de segunda.

Sólo una de las mujeres se siente feliz por el nacimiento, la narradora alza la voz y protesta por la reacción de las otras soldaderas:

—¿Y por qué no había de ser mujer? —dije yo entonces, sintiéndome herida en mi amor propio—. ¿La vida es por ventura privilegio exclusivo de los hombres? Y luego, para dar más fuerza a mis palabras, tomé a la pequeñuela entre mis brazos mirando a las demás...
(Nájera, “Nochebuena” 73)

Se realiza el acto más grande de amor en el cuento, la soldadera la reconoce como suya, la toma entre sus brazos y le habla con cariño al usar diminutivos. Las mujeres en “Nochebuena” sí cumplen con el rol femenino de época; unas a otras se protegen entre sí, se cuidan, a pesar de tener interiorizada la doctrina social que les enseñó a sentirse como inferiores a los hombres. Adrienne Rich desarrolla en “Compulsory heterosexuality and lesbian existence” el concepto de *continuum lésbico*, lo entiende como la capacidad como género de construir relaciones entre mujeres, basado en la identificación con nuestras congéneres, extiende el significado de lo lésbico a no sólo el erotismo:

Propongo el uso de *continuum lésbico* para incluir una gama -a lo largo de la vida de cada mujer y a lo largo de la historia- de experiencias identificadas con mujeres; no solamente el hecho de que una mujer haya tenido o deseado tener conscientemente experiencias sexuales genitales con otra mujer. Si lo ampliamos para que comprenda muchas más formas de intensidad primaria entre mujeres, inclusive el compartir una vida interior rica, el unirse contra la tiranía masculina, el dar y recibir apoyo práctico y político (Rich 23). I mean the term lesbian continuum to include a range—through each woman’s life and throughout history—of women-identified experience, not simply the fact that a woman has had or consciously desired genital sexual experience with another woman. If we expand it to embrace many more forms of primary intensity between and among women, including the sharing of a rich inner life, the bonding against male tyranny, the giving and receiving of practical and political support (Rich 207).

Este *continuum lésbico* es palpable en la narración, con clímax en el final. La madre se encontraba en muy mal estado físico y no resiste más, y encomienda a la soldadera realizar su última voluntad: bautizar a su hija. Confía en aquella que celebró su nacimiento:

—Me voy... me muero, pero quiero que se bautice antes aquí: bautícela usted, niña, por favor...

Comprendí su deseo y pedí que se bañara a la niña, la envolvimos en un pedazo de rebozo; y en presencia de las mujeres que nos rodeaban apesadumbradas y llorosas, tomé un poco de sal y vertí un chorrito de agua del jagüey en la cabecita de aquella niña que tan mala manera hacía su debut en esta vida, y pregunté:

—¿Cómo quiere que se llame?

—María...

—Bien, en el nombre del Padre y del Hijo y del Espíritu Santo, yo te bautizo María de Jesús Genoveva.

La madre me sonrió y cerró los ojos para siempre (Nájera, “Nochebuena” 73)

La mujer confía a su congénere el trabajo de bautizar a su niña, un asunto reservado para los hombres en la religión cristiana. Al retomar la teoría de Barthes: “El nombre propio

funciona como el campo de imantación de los semas” (Barthes ctd. en Rodríguez, *Caracter* 56), y es simbólico en sí mismo, no arbitrario, puede contener referencias. Era tradición que se nombrara según el personaje cristiano que celebraba el calendario el día de su nacimiento, quizá por ello “de Jesús”. La niña se llama María, se retoma el motivo religioso que da título al cuento; sin embargo en esta construcción María es la bendita, sinónimo de esperanza y continuación de la vida:

—¿Para qué querían ustedes un hombre? ¿Para mandarlo a la guerra otra vez?... ¡Ven chiquitita mía! Yo sí te quiero...

—Eso sí es cierto— dijo entonces la comadrona (Nájera, “Nochebuena” 73)

Respecto a su segundo nombre, santa Genoveva es una figura católica a la que se le ruega por la resolución de la hambruna y la peste, debido a que distribuía pan a los menos favorecidos. Durante la invasión de los francos a los refugiados, es conocida como la salvadora de París, reunió a las mujeres de su pueblo y las invitó a orar para pedir por su salvación ante la invasión de los hunos, convocó a los hombres a defender su territorio de los herejes (Santa Genoveva párr. 4). Se repite el motivo de la figura femenina maternal que se preocupa por su comunidad y procura terminar con la guerra.

5.4.5 MUJER, BENDITA ERES DE ENTRE LOS HOMBRES

Las mujeres parecen oponerse a la Revolución y no creer en ideales políticos. La soldadera cuestiona la guerra como un aparato absurdo y se compadece del pueblo que sufre las violentas consecuencias:

“una honda tristeza me acometió a pensar en el destino de aquellas gentes abandonadas en la tierra como tantas otras, pasajeros de segunda cabalgando en jinetes de dolor, sacrificados por una Revolución que intenta redimirlas, pero que a la postre, tal vez fuera una mentira más” (Nájera, “Nochebuena” 71).

La suegra también desprecia las ideologías políticas que le arrebataron a su familia. Su esposo, Teófilo fue reclutado a la fuerza: “mi marido mucho más viejo que yo, no quería alistarse a las filas por su avanzada edad, pero hace cinco meses vino la “leva” del Gobierno y a empujones se lo llevaron” (Nájera, “Nochebuena” 72). Tobías, el hijo de la pareja, un joven de 23 años, al contrario de su padre, se unió a las filas por voluntad propia, a costa de

abandonar a su mujer embarazada y a su vieja madre, sin forma de sostenerse económicamente y a expensas de los abusos de los revolucionarios.

La madre intentó apelar a la razón del joven, pero pudo más la pasión idealista. El sema que le atribuye su madre por su elección es “tonto”: “se largó con los rebeldes, y por más que yo le decía: ‘no te vayas, no te vayas, son tontos los que pelean pa’ que otros suban’” (Nájera, “Nochebuena” 72). El cuento configura a los hombres como provocadores de violencia y crueldad, Teófilo (el marido de la anciana) fue obligado por los soldados a matar a su hijo. Ser mujer ya no se signa en negativo, los hombres, se configuran a través de semas de muerte y lid; lo femenino como señal de esperanza y continuación de la vida.

Sobre el cuento

“Nochebuena” no sólo se publicó como cuento, forma parte de la biografía de Nájera como un pasaje, se inserta dentro de los narradores testimoniales de la guerra. De ahí la importancia de desarrollar en extenso su biografía en la tesis. Tengo registro de la inclusión de este texto en *Pasajeros de segunda* y *Carne viva* (1943). Entre las variantes existen adecuaciones en los diálogos de las mujeres del jacal, se realizan cambios ortográficos para adecuarlo aún más al habla cotidiana, se asimilan las apócope y se intercambian por sinónimos regionales algunas palabras.

Nájera participó como soldadera en un regimiento del sur del país, esta experiencia es real, tomando las precauciones que ya determinamos en el apartado de literatura testimonial, pues siempre existe un artificio y las imprecisiones de la memoria. Como se revisó no existen indicios de que la narradora sea una soldadera por amor, Nájera no se casó y huyó del todo por amor: “el curso de mi vida matrimonial fue casi sin importancia” (Nájera, *Carne Viva* 49).

Quería sentirse libre, libertad que de cierta forma le otorgó su cargo como soldadera, pues en su casa estaba recluida bajo el yugo de su padre: “De súbito, me encontré con una realidad desconocida pero vibrante, cara a cara con la vida, codeándome con el peligro y rozándome a cada paso con la muerte” (Nájera, *Carne Viva* 50). La libertad como asociación es común en muchos de los testimonios, Poniatowska en *Las soldaderas* lo registra:

Trabajar para un soldado se convirtió, rápidamente, en una manera de ganarse la vida y mantener a sus hijos. Como las sirvientas, las soldaderas eran libres; podían irse a la hora que se les antojara, acompañar a los soldados por todo el país o cambiar de hombre a voluntad. Algunas incluso seguían a la tropa para venderle carne seca, hacer sus tortillas y cocer sus

frijoles y, como no tenían ningún hombre en especial, prostituirse si se daba el caso. Sin embargo, la mayoría tenía a su hombre y era fiel a carta cabal (21).

Nájera sí pertenecía a una clase media, su padre era médico, tuvo una educación excelente, que iba desde la anatomía a los clásicos de la literatura griega. Posee el don del juicio desde su postura educada, pero tuvo la experiencia de vivir en “carne viva”, como se titula su primera autobiografía, el conflicto armado, en las condiciones más ínfimas precarias, igual que cualquier otra soldadera.

CAPÍTULO 6. A MODO DE SÍNTESIS: CLASIFICACIÓN FINAL DE PERSONAJES Y CONCLUSIONES

El estudio presentado en las páginas anteriores, se puede resumir en un apartado biográfico necesario para comprender el carácter testimonial de la Narrativa de la Revolución. Un recuento histórico de esta narrativa, para identificar las características representativas del género. Un marco teórico breve que resume las ideas principales respecto a la configuración del personaje y el análisis de dos cuentos por cada autora. Como apartado final hay un intento por establecer tipos específicos en los que se puede clasificar a los personajes femeninos que se analizaron. Por último punto se encuentran las conclusiones que obtuve a partir de mis análisis. Me parece importante sustentar mis deducciones con algunas citas biográficas para lograr una mayor claridad, recapitular y referir teoría ya presentada.

Sofía Mateos en “¿Podemos reparar nuestra orfandad genérica? Revisitando el canon de la novela de la revolución mexicana” invita a deconstruir la idea de la mujer contemporánea al momento histórico de la Revolución mexicana como una población homogénea que haya representación en las soldaderas y Adelitas, debe pensarse en toda su complejidad de “vastas diferencias regionales y socioeconómicas” (194). Mateos hace una revisión por las autoras que escribieron narrativa de la revolución y hace hincapié sus diferencias como entes políticos y humanos, lo que se refleja la forma de ver el mundo:

al construir una historia de la narrativa de la Revolución Mexicana en clave femenina, es precisamente indispensable tomar en cuenta estas variaciones, que tienen consecuencias de gran importancia. Primordialmente, si se quiere crear un panorama de la participación de las mujeres en las letras durante este periodo, hay que reconocer que no todas ellas tuvieron acceso a los mismos niveles educativos ni los mismos bagajes culturales; no todas ellas desarrollaron su obra bajo el cobijo de círculos intelectuales bien establecidos, ni en el seno de centros urbanos de prestigio.

Esto significa que, si se ha de incluir a todas aquellas que padecieron alguna forma de marginación (sea social, educativa, política, económica o geográfica), es necesario abrir la mirada a distintos tipos de textos: discursos que se separan de las normas estéticas de la época (Mateos 194)

Si las propias escritoras y ciudadanas de la época no eran iguales, las representaciones de la feminidad en la literatura tampoco deberían serlo. Sin embargo, la configuración resultante del discurso masculino sobre lo femenino solía ser homogénea, como se revisó en el capítulo 3, se limitaba a una Adelita romantizada o una soldadera masculinizada. No suena

descabellado pensar, que fuese producto del plan nacionalista que también incluía los constructos de género dentro de sí, pues la literatura y las artes, han sido y serán una herramienta para construir identidad.

Como conclusión respecto al papel social y político que jugó la Narrativa de la Revolución, se intuye que existió una marcada relación entre los intelectuales y la estructura gubernamental, con lo que reaccionaban en simbiosis para formar el proyecto de nación, Mateos lo explica como: “una interdependencia particularmente fuerte entre gobierno e intelectuales; si estos necesitaban a aquel para sobrevivir (sin la infraestructura para producir trabajo intelectual lucrativo, muchos ocupaban puestos administrativos), el Estado mexicano en proceso de legitimación y reordenamiento requería la construcción de una base ideológica y de una guía cultural unificadora y clara” (189). Como producto artístico se obtuvo una literatura con fuerte influencia ideológica y política, enmarcada por estereotipos de lo preferible y lo inconveniente, lo correcto y lo incorrecto.

Resulta oportuno retomar las polémicas entre intelectuales que derivaron en la canonización de la literatura revolucionaria, con lo que se instituyó un rechazo a todo aquello y aquellos que no mantuvieran un carácter viril. Lo femenino desde la óptica de Jiménez Rueda corresponde a la traición, mientras que la masculinidad es osada y patria: “Cualidad masculina es dar frente con valor a todas las contingencias de la vida, preferir lo fuerte, lo noble, lo altivo: las estatuas de los héroes están siempre de pie en actitud de reto, ansiosas de combate. Cualidad femenina es, en cambio, ampararse en la debilidad para herir impunemente al prójimo” (Rueda ctd. en Mateos 188). Así personajes como el de la Marota en “La Cilindra” o Catalina en “La peseta”, corresponden a este constructo de lo femenino, pues son seres “malignos” que buscan aprovecharse del otro. Como contraparte, una figura masculina que no obedezca la configuración del héroe nacionalista es denigrada y calificado calificado como traidor, si lo pensamos desde la perspectiva de Jiménez Ruelas, será entonces un afeminado, como nombra a los escritores que no comparten la visión de la literatura de compromiso, revolucionaria y épica; en el caso de los personajes analizados, Juan Lanús correspondería a los seres poco viriles, un traidor, un *hijo de la tiznada*.

Báez y Nájera presentan configuraciones femeninas alterna, a las cualidades que le otorga Ruelas a la feminidad, frágiles, alevosas, desleales y poco patrióticas. El discurso de estas autoras sí se basa en personajes de personalidad completa, no planas representaciones

incidentales. Hay una multiplicidad de configuraciones en sus cuentos, se intentarán resumir a grandes rasgos con el fin de concluir, siendo consciente de que cada una mantiene rasgos únicos.

Para clasificar los arquetipos principales que identifiqué en los análisis me guie por la clasificación establecida por Maria Herrera-Sobek en *Mexican corrido: A feminist analysis* que ya se revisó en el capítulo tres, ella encontró tres arquetipos principales de la soldadera en los corridos revolucionarios: la mítica, la histórica y la romantizada. Yo identifiqué tres tipos de configuraciones principales a las que se pueden adherir las protagonistas de los cuentos: la madre, la perra y la amazona.

La perra

La configuración de la perra se basa en la mujer ángel del hogar que se sujeta a vivir en pro de satisfacer un sujeto femenino. Está cargada de semas de sumisión, lealtad y enamoramiento. Dentro de esta categoría caben La Peseta, La Cilindra, las soldaderas y la suegra del regimiento de “Nochebuena” (con excepción de la protagonista).

Sustantivo esta categoría así porque La Cilindra es configurada como una perra y como se revisó en el análisis de “La Peseta”, el personaje es sujeto a ser equiparado constantemente con una perra por la fidelidad y sumisión que demuestra al actante masculino: “Petra Lorenza supo agradecer aquel gesto, y quiso agradecerlo sirviendo al Capitán con la fidelidad de un perro” (Nájera, “La Peseta” 79), “Un perro que perdiera a su dueño” (Nájera, “La Peseta” 81). Coinciden en la carga semántica, a pesar de ser escritos por mujeres diferentes.

A la Peseta se le denomina con este sustantivo que pertenece a un dominio ontológico de menor categoría o importancia que el del humano, se le animaliza. Según Paul Ricoeur existe una jerarquía en la valorización de los dominios ontológicos. El plano de lo humano es el eslabón principal de la cadena, el más importante, entendemos a los dominios a partir de la otredad: “Esta oposición de lo diferente obliga a la comprensión de lo otro a partir del yo; lo distinto será comparado, para ser comprendido, con lo conocido, con lo similar. Al final, esta forma de conocimiento establece que lo superior es lo más cercano al yo, mientras

que lo inferior es lo más lejano” (García 56). Al comparar a un ser humano con un animal se le está degradando.

La Peseta es doblemente desvalorizado, pues cobra valor sólo cuando “tiene dueño”, es decir, cuando se mantiene apegada a un sujeto masculino. Visto desde esta óptica, el hombre es el *yo* imperante y superior dentro del propio *dominio ontológico* de lo humano, lo que no pertenece a lo masculino es inferior. Por ser mujer se es inferior, se es una perra y si no se tiene marido o se vive bajo el yugo paterno, se es una perra que no cumple con su única función vital, se cae aún más en la escala jerárquica.

La soldadera o adelita, como también se le llama, es un personaje histórico implantado en la conciencia histórica del mexicano. Son repetidas las ocasiones en que se le encuentra en la tradición oral, los registros históricos y la literatura.

Fungían como cuidadoras de los juanes: “llevaron a cuestras la responsabilidad de lo doméstico: alimentar a la tropa, lavar la ropa, alimentar a los hijos y brindar compañía sexual a sus hombres, curar a los heridos” (Rocha 98). Algunas también sirvieron como espías y se les llamaba “marías”, enviaban correspondencia militar, conseguían parque y abastecían de municiones a los soldados en plena batalla (Rocha 98). No por apartarse del campo de batalla su labor fue menos loable, ya que ejercían sus actividades en condiciones infrahumanas, como las que retrata “Nochebuena”, sin ellas muchos de los soldados no habrían sobrevivido, es por ello que Indiana Nájera guardaba un especial cariño por su figura:

Viví todas sus angustias, conocí sus dolores, sentí sus necesidades y desde entonces las comprendo, las admiro y las amo. A veces tienen ellas cualidades que jamás tiene una señorita de la ciudad. Son trabajadoras y activas; la necesidad las hace inteligentes y algunas hay geniales. Fieles como ninguna, porque cuando su “Juan” es muerto en el combate, ellas consideran una grave deslealtad pertenecer a otro soldado que no sea de su mismo regimiento. Jamás se quejan de nada. Sufren todas las humillaciones por el amor de su hombre y a veces, cuando pueden, le salvan la vida. Tienen los hijos a la orilla del camino, y cuando no se puede, cortan con los dientes o con piedra el cordón umbilical del recién nacido y siguen corriendo a través de las veredas y los montes (Nájera, *Páginas Íntimas* 53).

La madre

Hay mujeres que cuidan al prójimo; que rechazan la guerra no por cobardía, sino por inteligencia, para evitar la muerte injustificada de más inocentes, no creen en la Revolución que no les ha ofrecido más que muerte y el aumento de la pobreza por los saqueos. Como

ejemplo la suegra y la narradora actantes en “Nochebuena” y la soldadera de ojos verdes en “El hijo de la tiznada”. Muestra Es posible encontrar un marcado interés por establecer relaciones de apoyo entre congéneres, lo que enmarqué dentro del concepto de *continuum lesbico*.

La suegra es un ejemplo de cómo los personajes, por su complejidad, pueden caber dentro de dos categorías. Es una mujer que sirve a los sujetos masculinos por miedo, pero procura el cuidado de otras mujeres; también cuestiona la Revolución y a sus actantes. La narradora de “Nochebuena” encarna todas las características de esta configuración: se preocupa por las mujeres, no funge como doméstica en favor de un hombre y rechaza la guerra.

Mariana Libertad Suárez en *Éramos muchas...* identificó el motivo de la maternidad como frecuente en la narrativa de la Revolución escrita por mujeres. Su interpretación de porqué por qué era común implantarlo en sus personajes femeninos viene del contexto socio político en el que se desarrollaron las escritoras. Las mujeres durante y después de la Revolución se vieron expuestas a una romantización sobre la visión de la maternidad como parte del proyecto de nación desarrollado por el gobierno.

Los cambios impulsados por el inicio del nuevo siglo y los movimientos sociales, impulsaron a las mujeres a exigir un cambio también en sus libertades: se organizaron los primeros congresos feministas del país, cada vez eran más los colectivos y figuras femeninas que exhortaban el derecho al voto.

Era más fácil tratar de ceder a la mujer el lugar político que estaba exigiendo, que restringirla, por lo que se debía buscar una solución que no afectara los intereses públicos. Crear un paradigma de género benéfico y admisible para el proyecto de Nación. Esto ha sido un fenómeno común en las sociedades:

la mujer, como agente socializadora, es manipulada por las fuerzas progresistas y liberales de su nación para transmitir los esquemas y los programas ideológicos que adelantan la causa política de la cultura patriarcal en cuestión. De ahí que las madres, las abuelas y las tías se conviertan en historiadoras comunales y nacionales, no privilegiadas por la oficialidad masculina pero sumamente necesarias para la formación cultural de los ciudadanos (Rivera 38)

Para Mariana Libertad Suárez, esta manifestación social es plausible en México en la propuesta educativa del gobierno de Álvaro Obregón. El paradigma femenino que se

pretendió construir se basó en la maternidad como su bondad principal. El seno femenino sería el espacio de formación de la sociedad mexicana y las mujeres las responsables de criar ciudadanos mexicanos de bien.:

en la tercera década del siglo XX, el gobierno mexicano, encabezado por Álvaro Obregón, se centró en la instauración de significantes comunes que permitieran la reconciliación nacional. Para ello, era necesario edificar una base social amplia que tuviera un nivel más o menos homogéneo de formación. Se creó la Secretaría de Educación Pública (SEP), que prometía una educación “laica, pública y gratuita” para todos los mexicanos. Los sectores más conservadores del país expresaron que aquello podía resultar peligroso, ante lo cual, José Vasconcelos, encargado de la SEP, respondió con varias estrategias dirigidas a “demostrar que su encargo institucional —aunque agnóstico— no era una amenaza para las buenas costumbres y la moral”; además promocionó “el rol de las mujeres y la familia tradicional como la base del consenso” (Suárez 28)

Se promovió el acceso a la educación pública, pero en el caso de las mujeres, con el fin de formar mujeres mejor cultivadas que decantaría en una maternidad moral y sana. Se propuso una mayor participación de éstas en la vida pública, debido a que sus dotes naturales femeninos de cuidado y sensibilidad, fortalecerían a la sociedad: “las mujeres tenían una serie de cualidades positivas derivadas de la función maternal: mayor espiritualidad y mayor capacidad de entrega y sacrificio” (Cano ctd. en Suárez 26) y, en consecuencia, era necesaria su participación en la vida política pues ellas podrían elevar los niveles morales de la sociedad» (Suárez 27), en resumen: “la mujer tiene que hacer patria pero desde la casa” (Rivera 38).

El oximorónico constructo femenino de la madre patria se mantuvo por varios años, basta recordar la alegoría en *La patria*, pintura de Jorge González Camarena. La obra surge entre los festejos del aniversario de la Revolución y la Independencia en 1960; Martín Luis Guzmán como director de la Comisión Nacional de Libros de Texto Gratuito (CONALITEG), conformó un equipo de artistas visuales para que ilustraran las portadas de los libros de texto gratuitos (González 56). El concepto de la pintura recuerda al propuesto por Obregón y Vasconcelos: “la construcción de la equivalencia entre la mujer mestiza maternal y la patria nueva” (Suárez 27). En diversas manifestaciones intelectuales y artísticas, y prácticas cotidianas se perpetuará el estereotipo: “El cuerpo de la mujer seguirá siendo el lugar de disputas políticas sobre el que revolucionarios y contrarrevolucionarios inscribirán sus fantasías nacionalistas” (Suárez 171).

Así fue como se integró a la mujer como parte del proyecto de nación y se forjó el paradigma de género predilecto por el estado.

La amazona

Es esta categoría sólo se inserta La Cilindra. No sólo es configurada como una perra fiel al sujeto masculino, es una soldado intrépida y valiente que actúa dentro del campo de batalla. Las soldaderas no solían participar en actividades bélicas, sino que sólo acompañaban a los soldados y realizaban tareas domésticas. Hay registros históricos de mujeres que combatieron a la par de los soldados.

El espacio privado al que se le confinó por contrato social a la mujer se desestabiliza en tiempos de crisis, la Revolución mexicana fue el espacio propicio donde se desafiaron los constructos de género. Gabriela Cano registra el caso extraordinario de Amelio Robles, de origen su acta de nacimiento dictaba el nombre de Amelia, se le vistió con enaguas y se le impuso el rol de género femenino. Comenzó a usar pantalón y llamarse Amelio en las filas del ejército agrario zapatista (Cano 16), desde entonces no volvería a reconocerse como mujer. A Amelio Robles sus compañeros militares lo respetaban por su personalidad viril y valiente, el propio Estado lo reconoció como hombre al condecorarlo en 1974 como veterano de la Revolución.

Robles eligió por convicción y deseo tomar el rol de género masculino como identidad; empero, algunas mujeres lo hicieron por necesidad. Coroneles y soldados contenían bajo sombreros y pantalones raídos, cuerpos biológicamente femeninos, como ejemplo se encuentran: “Juana Castro Vázquez, Rosa Padilla Camacho, Valentina Ramírez Avitia, María de la Luz Espinosa Barrer” (Rocha 37).

Ocultaban sus identidades como sistema de defensa o para obtener los privilegios del sexo opuesto, en lo que se denomina travestismo estratégico:

la adopción de vestimenta masculina para hacerse pasar por hombre— al que algunas mujeres recurren en periodos de guerra ya sea para protegerse de la violencia sexual que suele agudizarse durante los conflictos armados, o bien para acceder a mandos militares o, sencillamente, para pelear como soldados y no como soldaderas, es decir, sin las restricciones sociales de género que usualmente pesan sobre las mujeres en los ejércitos (Cano 16)

Martha Eva Rocha Islas señala que uno de sus intereses para entrar a la lucha era la necesidad de exigir justicia para su comunidad, una pasión ideológica: “Las razones por las que se unieron a uno u otro grupo rebelde estuvieron determinadas en gran parte por la región de donde eran originarias, el parentesco y el sistema de lealtades, el compromiso y solidaridad con sus comunidades; algunas de ellas señalan que peleaban porque hubiera justicia” (36).

Como punto final es importante pausar la clasificación de mujeres tipo en los cuentos, para añadir matices. El propio discurso inserto en los textos parece no dar nada por sentado, se cuestiona sus propias configuraciones de personaje. En “La Peseta”, la voz narrativa cierra el cuento enjuiciando a su protagonista por sus actos: “¡Pobre, Peseta ¡Cuántas valen mucho menos y no las fusilan!” (Nájera, “La Peseta” 85), cuestiona la decisión de la Peseta de morir con tal de guardar el honor de su capitán intacto, la sumisión y devoción hacia el hombre. A pesar de seguir las relaciones genéricas impuestas, se permiten cavilaciones.

Sobre las autoras podemos concluir que formaron parte del sistema de publicaciones periódicas del siglo XX como otras tantas mujeres, que quedaron rezagadas al margen del canon sin importar que contaran con una amplia producción como la de Nájera o más reducida como la de Báez. Fueron mujeres al más puro estilo renacentista, se adentraron en todas las artes del lenguaje e incluso en la música. Se reconocieron como entes políticos, participativas ciudadanas de su gobierno proponiendo cambios legislativos o como Báez una funcionaria pública. Nájera participó en la Revolución de forma activa y Báez sólo atestiguó, pero ambas tenían algo que decir, fabularon sobre este acontecimiento.

Como intelectuales son la historia cultural y literaria de México, por lo que sería prudente retomar su obra y posicionarla de nuevo en el panorama. Invito a seguir analizando su obra y su biografía, pues tienen un vasto campo de posibilidades para estudiar en próximas investigaciones literarias e históricas. Las publicaciones periódicas de ambas autoras son un campo fértil que queda fuera de los límites de esta tesis y del que espero se hagan estudios.

Este fue un somero estudio sobre la narrativa escrita por dos mujeres con fuertes *coincidencias* narrativas y de vida, atravesadas por un contexto difícil, crecieron en una fiesta de balas que motivo su obra. Caben nuevas interpretaciones del corpus desde perspectivas diversas: lo testimonial, el espacio, tiempo, análisis discursivo, etc. Lo que puede refutar algunas de mis conclusiones, y de verdad espero que se sigan analizando tanto a estas autoras

como a tantas escritoras que quedan para construir la historia de la cultura femenina y de la literatura mexicana en general.

BIBLIOGRAFÍA

- ,—. “Conclusiones adoptadas por la sección de derecho del Segundo Congreso Mexicano de Ciencias Sociales”. *Revista de la Escuela Nacional de Jurisprudencia*, tomo viii, no. 29, octubre de 1946, pp. 263-265.
- ,—. “El Porfiriato”. *Secretaría de la Defensa Nacional. Gobierno de México*, 16 de Julio de 2015. Fecha de acceso: 27 de octubre de 2023. <https://www.gob.mx/sedena/documentos/el-porfiriato>
- ,—. “Las parteras mexicanas, sabiduría ancestral”. *Archivo General de la Nación, Gobierno de México*.
- ,—. “Las voces que orquestan un relato”. *Conocimientos fundamentales*. UNAM, Consultado el 19 de enero del 2021: http://conocimientosfundamentales.rua.unam.mx/literatura/Text/29_tema_03_3.1.1.html
- ,—. “MOMENTOS DE LA CFE”. *Comisión Federal de Electricidad*. Web. Fecha de acceso: 27 de octubre de 2023. <https://www.cfe.mx/nuestraempresa/pages/historia.aspx#:~:text=%E2%80%8BLa%20generaci%C3%B3n%20de%20energ%C3%ADa,f%C3%A1brica%20textil%20%22La%20Americana%22>
- ,—. “Polémica de 1925”. *Enciclopedia de la Literatura en México*, 14 nov 2018. Fecha de acceso: 7 de julio de 2023. <http://www.elem.mx/estgrp/datos/260>
- ,—. “Secretaría de Educación Pública. Relación de los registros de propiedad intelectual efectuado durante el mes de del presente año”. *Diario Oficial. Órgano del Gobierno Constitucional de los Estados Unidos Mexicanos*, vol. cxcvii, no. 2, 3 de marzo de 1953, p. 6.
- ,—. “Secretaría de Educación Pública. Relación de los registros de propiedad intelectual efectuado durante el mes de del presente año”. *Diario Oficial. Órgano del Gobierno Constitucional de los Estados Unidos Mexicanos*, vol. cxcv, no. 38, 16 de diciembre de 1952, p. 7.
- ,—. “Solicitud de Hoja Única de Servicios”. *Portal de Transparencia de la Secretaría de la Función Pública, Gobierno de México*. Fecha de acceso: 07/05/2024. <https://portal-transparencia.funcionpublica.gob.mx/apertura-gubernamental/informacion-socialmente-util/recursos-humanos-2/tramites-para-ex-servidoresas-publicosas/solicitud-de-hoja-unica-de-servicios/#:~:text=La%20Hoja%20%C3%A9nica%20de%20Servicios,y%20percepciones%20cotizables%20al%20ISSSTE>
- ,—. “Viernes de Poetas Nicolaitas”. Difusión Cultural Y Extensión Universitaria - Umsnh. Michoacán: Secretaría de Difusión Cultural y Extensión Universitaria, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo. 27 oct. 2021, Fecha de acceso: 28 de oct. de 2023. www.difusioncultural.umich.mx/blog/viernes-de-poetas-nicolaitas-carmen-bez-carrillo/.

- Aguilera Navarrete, Flor E. "La Narrativa de la Revolución Mexicana: periodo literario de violencia". *Acta Universitaria*, Universidad de Guanajuato, vol. 26, núm. 4, julio-agosto, 2016, pp. 91-102.
- Álamo Felices, Francisco Diego. "La caracterización del personaje novelesco: perspectivas narratológicas". *Signa: revista de la Asociación Española de Semiótica*, núm. 15 (2006), pp.189-213.
- Max. Aub. *Guía de narradores de la Revolución mexicana*. FCE, 1969.
- Báez, Carmen. *La robapájaros*. FCE, 1986.
- . "La cilindra". *Víctimas de la ira (Niños y animales en la Revolución Mexicana)*. Emes, 1999, pp. 89-91.
- . "El hijo de la tiznada". *Víctimas de la ira (Niños y animales en la Revolución Mexicana)*. Emes, 1999, pp. 93-95.
- . "Cuatro Sonetos de Invitación al Viaje." *SIHENA*, Instituto de Investigaciones Bibliográficas. Fecha de acceso: 07 sep. 2023. sihena.iib.unam.mx/index.php/Detail/Object/Show/page/2/object_id/14420/facet_browse/
- Bal, Mieke. *Teoría de la Narrativa*. Cátedra, 1990.
- Barthes, Roland. *Análisis estructural del relato*. Editorial Tiempo Contemporáneo, 1970.
- Bresciano, Juan Andrés. *La memoria histórica y sus configuraciones temáticas: una aproximación interdisciplinaria*. Ediciones Cruz del Sur, 2013.
- Brushwood, S. John. *México en su novela. Una nación en busca de su identidad*. FCE, 1973.
- Carbajal, Juan. Rev. de *La robapájaros* de Carmen Báez. *Revista de la Universidad de México*. México: UNAM, diciembre de 1957, p. 30.
- Cázares H., Laura (ed.). Prólogo. *Nellie Campobello. La revolución en clave de mujer*. Tecnológico de Monterrey-Universidad Iberoamericana-Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, 2006.
- Chargoy, René. "El rescate de escritoras, sano e indispensable". *Gaceta UNAM*, 24 de febrero del 2020. Consultado el 20 de noviembre del 2023. <https://www.gaceta.unam.mx/el-rescate-de-escritoras-sano-e-indispensable/>
- Coronado, Juan. "La narrativa de la Revolución Mexicana". *Thesis: Nueva Revista de Filosofía y Letras*, no. 13, 1982, pp. 44-51.
- Cortés, Eladio (coord). "Carmen Báez". *Dictionary of Mexican Literature*. Connecticut: Greenwood Press, 1992, p. 67.
- De la Selva, Mauricio. Rev. de *La robapájaros* de Carmen Báez. *Cuadernos americanos*, vol. XCV, no. 5, septiembre-octubre de 1957, pp. 283-284.
- Del Campo, Xorge (ed.). Nota. *Cuentistas de la Revolución Mexicana*, tomo 1, 1985, págs. 5-7.
- Del Campo, Xorge (ed.). Prólogo. *Cuentistas de la Revolución Mexicana*, tomo 1, 1985, págs. 9-15.

- Del Carmen Villán, María, *Diccionario de americanismos*. “Cilindro”. Asociación de Academias de la Lengua Española, 2010. Consultado el 8 de noviembre de 2023. <https://www.asale.org/damer/cilindro>
- Diccionario de americanismos*. “Marota”. Asociación de Academias de la Lengua Española, 2010. Consultado el 8 de noviembre de 2023. <https://www.asale.org/damer/marota>
- Diccionario de americanismos*. “Encanijado”. Asociación de Academias de la Lengua Española, 2010. Consultado el 8 de noviembre de 2023. <https://www.asale.org/damer/encanijado>
- Diccionario de la lengua española*. “Marota”. Consultado el 8 de noviembre de 2023. <https://dle.rae.es/marota?m=form>
- Diccionario del Español de México*. “Cilindro”. El Colegio de México, A.C. Consultado el 6 de noviembre. <https://dem.colmex.mx/Ver/cilindro>
- Diccionario del Español de México*. “Feo”. El Colegio de México, A.C. Consultado el 6 de noviembre del 2023. <https://dem.colmex.mx/Ver/perra%7D?404%3bhttps%3a%2f%2fdem.colmex.mx%3a443%2fVer%2fperra%7d%3f404%3bhttps%3a%2f%2fdem.colmex.mx%3a443%2fVer%2fperra%7d%3f404%3bhttps%3a%2f%2fdem.colmex.mx%3a443%2fVer%2fperra%7d>
- Diccionario del Español de México*. “Marota”. El Colegio de México, A.C. Consultado el 6 de noviembre. <https://dem.colmex.mx/Ver/marota>
- Diccionario del Español de México*. “Salvaje”. El Colegio de México, A.C. Consultado el 16 de noviembre. <https://dem.colmex.mx/Ver/salvaje>
- Diccionario de la lengua española*. “Connatural”. Consultado el 8 de noviembre de 2023. <https://dle.rae.es/connatural?m=form>
- Cano, Gabriela. “Amelio Robles, andar de soldado viejo. Masculinidad (trangénero) en la Revolución Mexicana”. *Debate Feminista*. vol. 39 (ABRIL 2009), págs. 14-39.
- Cortés, Jesús Eladio. *Los últimos en el escalafón*. Secretaría de la Defensa Nacional, 1992
- Eco, Umberto. *Seis paseos por los bosques narrativos*. Lumen, 1996.
- Elvridge-Thomas, Roxana. “Carmen Báez: Escritura de Libertad”. *Creadores de Utopías*, II, Secretaría de Cultura de Michoacán, Centro de Documentación e Investigación de las Artes, 2008, pp. 67–78.
- Fuentefrías Rodríguez, David. “Fealdad y belleza en las representaciones del villano del cine mudo europeo y estadounidense”. *Revista Latente*, no. 20, julio 2022, págs. 113-134
- Galicia Lechuga, David. “La personificación como recurso literario: fundamentos, forma y funciones”. *Nuevas Glosas*, no. 3, enero – junio 2022, pp. 51-73.
- García Lorca, Federico. *La casa de Bernarda Alba*. Salvat, Cátedra, 2023.
- Garrido Domínguez, Antonio, Antonio Garrido Moraga y Ángel García Galiano. *Nueva introducción a la teoría de la literatura*. Síntesis, 2000.

- Glantz, Margo. "Nellie Campobello: ¿Virilidad? ¿Afeminamiento?". *Actas del XV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. "Las dos orillas", Monterrey, México, del 9 al 24 de julio de 2004. Vol. II Literatura española y novohispana, siglos XVI, XVII y XVIII, arte y literatura*, Beatriz Mariscal Hay (ed.), FCE-AIH-Tecnológico de Monterrey-COLMEX, 2007.
- González González, Yurai. "La Patria, pintura que fija un recuerdo en la memoria". Tesis. Universidad Iberoamericana, 1981.
- Gutiérrez Santanael, Lucila. "Uso de diminutivos para mencionar a la mujer en corridos mexicanos". *Revista Iberoamericana de Estudios de Oralidad*, no.2, 2014.
- Herrera-Sobek, María. *Mexican corrido: A feminist analysis*. Indiana University Press, 1990.
- Higashi, Alejandro. "Leer Balún-Canán sin abrir el libro: la bibliografía material en el análisis de la obra literaria". *Nueva Revista De Filología Hispánica*, vol. 61, no. 2, julio de 2013, pp. 557-605.
- Inclán Olalde, Saúl Humberto. "Juegos lingüísticos referidos a números y piezas numismáticas". *Lingüística Mexicana. Nueva Época*, vol. III, no. 2, 2021, pp. 83-97.
- Jiménez Rueda, Julio. "El afeminamiento en la literatura mexicana". Documento 1. Anexos. En Didier Machillot. "Genre, champ intellectuel et nationalisme au Mexique: la polémique de 1925". *Discours et contraintes*, Milagros Ezquerro y Julien Roger (dirs.) Universidad París-Sorbona, 2007.
- Krauze, Enrique. "La voz de 'los revolucionados'". *Reforma*, 13 marzo 2005. Consultado el 6 de octubre de 2023. <https://enriquekrauze.com.mx/la-voz-de-los-revolucionados/>
- Leal, Luis. "Carmen Báez". *Cuentos de La Revolución*, UNAM, 1993, p. 115.
- . *Breve historia del cuento mexicano*. UNAM, 2021.
- López Alcaraz, María de Lourdes, Graciela Martínez-Zalce. *Manual para investigaciones literarias*. UNAM, CISAN, 2020.
- Lorenzano, Sandra. "Ella no era una mujer, era una...". En *Santa, Santa nuestra*, Rafel Olea Franco (ed.). El Colegio de México, 2005.
- Lorenzano, Sandra. "Hay que inventarnos mujer y narrativa en el siglo XX". En *Miradas feministas sobre las mexicanas del siglo XX*, Marta Lamas (coord.) FCE, 2007.
- Madrid Moctezuma, Paola. "Una aproximación a la ficción narrativa de escritoras mexicanas contemporáneas: de los ecos del pasado a las voces del presente". *Narradoras hispanoamericanas desde la Independencia a nuestros días, Anales de Literatura Española*, Carmen Alemany Bay (ed.), núm. 16, 2003, pp. 5-67.
- Mateos Gómez, Sofía. "¿Podemos reparar nuestra orfandad genérica? Revisitando el canon de la novela de la Revolución Mexicana". *Mitologías hoy: Revista de pensamiento, crítica y estudios literarios latinoamericanos*, no. 26, 2022, pp. 183-200.
- Mejía Barquera, Fernando. "Historia mínima de la televisión mexicana (1928-1996)". *Apuntes para una historia de la tv mexicana*, Sánchez de Armas (coord.), UNAM, 1998.

- Mendieta Alatorre, Ángeles. *La mujer en la Revolución Mexicana*. Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana, 1961.
- Munguía Zatarain, Martha Elena. “La imagen de la mujer caída en algunas obras de la literatura mexicana”. *Noésis*, vol. 25, no. 49, enero-junio 2016, pp. 181-202.
- Nájera Arriaga, María Esther. *Páginas Íntimas*. B. Costa-Amic Editor, 1970.
- . *Carne viva*. Publicación independiente, “Imprenta Cima” Luis Moya, 1947.
- . “La Peseta”. *Víctimas de la ira (Niños y animales en la Revolución Mexicana)*. Emes, 1999, pp. 75-85.
- . “Nochebuena”. *Víctimas de la ira (Niños y animales en la Revolución Mexicana)*. Emes, 1999, pp. 67-74.
- Negrín, Edith. “Una corriente de literatura proletaria en Xalapa”, Actas XII, Asociación Internacional de Hispanistas, 1995.
- Ocampo, Aurora M. “Carmen Báez”. *Diccionario de Escritores Mexicanos Siglo XX*, México: UNAM, 1997, p. 132.
- Olmedo, Iliana. “La contribución del exilio español a la historiografía literaria mexicana. La Revista Mexicana de Cultura como espacio de formación canónica”. *Relaciones Estudios de Historia y Sociedad*, vol. 35, no. 140, 2014, pp. 185–227.
- Pereira, Armando (coord.). *Diccionario de Literatura Mexicana: Siglo XX*. 2a edición corregida y aumentada. Universidad Nacional Autónoma, Instituto de Investigaciones Filológicas, 2004.
- Pimentel, Luz Aurora. *El relato en perspectiva: estudio de teoría narrativa*. Siglo XXI Editores, 2020.
- Poniatowska, Elena. *Las soldaderas*. CONACULTA-INAH, 2009.
- Ramírez Plascencia, David. “Las contrapartidas de la difusión tecnológica: El impacto económico regional del ferrocarril durante la época del Porfiriato 1876-1911 en México”. *PAAKAT: Revista de Tecnología y Sociedad*, n. 5, octubre de 2013.
- Rich, Adrienne. “Compulsory heterosexuality and lesbian existence”. *Journal of Women's History*, vol. 15, no 3, Autumn 2003, pp. 11-48.
- Rivera Villegas, Carmen M. “Las Mujeres y La Revolución Mexicana En ‘Mal de Amores’ de Ángeles Mastretta”. *Letras Femeninas*, vol. 24, no. 1/2, 1998, pp. 37–48. <http://www.jstor.org/stable/23021660>
- Rocha Islas, Martha Eva, 1991 “Presencia de las mujeres en la revolución mexicana. Soldaderas y revolucionarias”. *Memoria del Congreso Internacional sobre la Revolución Mexicana. Gobierno del Estado de San Luis Potosí*. INEHRM- Secretaría de Gobernación.
- Rodríguez, Azucena. “Las escritoras nacidas en la primera década del siglo xx y el relato de la Revolución: Campobello, Rivas Mercado, Ocampo, Nájera y Báez”. *Coincidencias para una historia de la narrativa mexicana escrita por mujeres*. Afínita Editorial México S. A. de C. V. y Universidad Autónoma de Chiapas, 2014, pp. 9-38,

- - -. *Carácter-Character*. Universidad Autónoma de la Ciudad de México, 2022.
- Rodríguez Ávalos, José Luis. “Entrevista personal”, Facebook, 26 de agosto de 2023.
- - -. *Narrativa Michoacana: Letras de Michoacán*, Narrativa Series, Kindle ed., 2019.
- Sagrada Biblia. Ediciones Universidad de Navarra, 2016.
- Secretaría de Cultura. “La Xex de Alonso Sordo Noriega. La Estación Que Hizo sonar a México en el mundo”. *Gobierno de México*, 24 de octubre 2022. Fecha de acceso: 17 de octubre de 2023. <https://www.gob.mx/cultura/prensa/la-xex-de-alonso-sordo-noriega-la-estacion-que-hizo-sonar-a-mexico-en-el-mundo>
- Suárez, Mariana Libertad. *Éramos Muchas: Mujeres que narraron la Revolución Mexicana (1936-1947)*. Secretaría de Cultura del Gobierno del Estado de México, 2019.
- Toledo, Alejandro. Prólogo. *Noticia restringida del cuento de la Revolución*, de Mariano Azuela, UNAM, 2017.
- Torres, Danaeé. “Avatares editoriales de un ‘género’: tres décadas de la novela de la Revolución mexicana”. Tesis. COLMEX, 2013.
- UNAM, *Conocimientos fundamentales*, “3.1.1 Las voces que orquestan un relato”. Consultado el 19 de enero del 2021: http://conocimientosfundamentales.rua.unam.mx/literatura/Text/29_tema_03_3.1.1.html
- Uribe Rosales, Verónica. “Porfirio Díaz Mori”. *Reseñas*. Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo. Fecha de Acceso: 27 de octubre de 2023. <https://www.uaeh.edu.mx/scige/boletin/prepa3/n2/r1.html>
- Vargas Amésquita, Alicia. “Mujeres abnegadas o putas descaradas: la soldadera en la literatura de la Revolución Mexicana (1900-1950)”. *Revista de Literatura Hispanoamericana*. no. 59, julio-diciembre, 2009, pp. 114–127.
- Vatican News. “Santa Genoveva de París, Virgen”. Consultado el 7 de noviembre de 2023. <https://www.vaticannews.va/es/santos/01/03/santa-genoveva-de-paris--virgen.html>
- Villán, María del Carmen. Prólogo. *Obras Escogidas. Novela y cuento*, de Mariano Azuela. Promexa-Editores, 2017.
- Vivero Marín, Cándida Elizabeth. *Revista de Estudios de Género. La ventana*, núm. 24, 2006, pp. 175-200.
- Wahlstedt, Sofia “The Strength of Separateness: A study of five women characters in five novels from two centuries”. Tesis, Lund University, 2011.
- Woolf, Virginia. *The death of the moth and other essays*. Harcourt Brace Jovanovich, 1974.