

COLECCIÓN
◆ CAMINANTE ◆
FERNANDO DEL PASO

Caracolas iluminadas

Diversas, fantásticas,
detectivescas

Sara Poot Herrera



Programa Universitario
de Fomento a la Lectura

Caracolas iluminadas

Diversas, fantásticas,
detectivescas



Sara Poot Herrera

COLECCIÓN
◆ CAMINANTE ◆
FERNANDO DEL PASO

Caracolas iluminadas

Diversas, fantásticas,
detectivescas



Sara Poot Herrera



Programa Universitario
de Fomento a la Lectura



Ricardo Villanueva Lomeli
Rectoría General

Héctor Raúl Solís Gadea
Vicerrectoría Ejecutiva

Guillermo Arturo Gómez Mata
Secretaría General

Carlos Iván Moreno Arellano
Coordinación General
Académica y de Innovación

Patricia Rosas Chávez
Dirección del Instituto
Transdisciplinar de Literacidad

Sayri Karp Mitastein
Dirección de la Editorial



Programa Universitario
de Fomento a la Lectura

Primera edición electrónica, 2021

Director de la colección
Fernando del Paso Morante †

Coordinadora de la colección
Carmen Villoro Ruiz

Autora
Sara Poot Herrera

Prólogo
Patricia Rosas Chávez

D.R. © 2021, Universidad de Guadalajara



José Bonifacio Andrada 2679
Colonia Lomas de Guevara
44657, Guadalajara, Jalisco
www.editorial.udg.mx
01 800 UDG LIBRO

Marzo de 2021

ISBN 978-607-571-168-3

Hecho en México
Made in Mexico



Este trabajo está autorizado bajo la licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-SinDerivadas 4.0 Internacional (CC BY-NC-ND) lo que significa que el texto puede ser compartido y redistribuido, siempre que el crédito sea otorgado al autor, pero no puede ser mezclado, transformado, construir sobre él ni utilizado con propósitos comerciales. Para más detalles consúltese <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>.

Estimado lector:

A casi una década de su creación, el Programa Universitario de Fomento a la Lectura Letras para Volar se ha consolidado como una iniciativa de responsabilidad social de gran alcance. Este Programa atiende un problema social que se encuentra en la base de la educación y realiza acciones no sólo para el desarrollo de habilidades como leer y escribir en el ámbito universitario, sino que también promueve el placer por la lectura y el acceso a los libros.

Sabemos que existe una correlación positiva entre la cantidad de libros que se poseen y el desempeño académico; sin embargo, en México sólo una de cada cuatro personas tiene más de 25 libros en su hogar (Conaculta, 2016). Por eso, la Universidad de Guadalajara se ha empeñado en aportar tirajes masivos para hacer accesible la lectura, así como desarrollar una serie de actividades que promuevan el gusto por ésta.

Las colecciones literarias de narrativa, Caminante Fernando del Paso; de poesía, Hugo Gutiérrez Vega, y de ensayo, Fernando Carlos Vevia Romero, expresan un mensaje que la Universidad de Guadalajara quiere

transmitir a toda la ciudadanía: leer es importante, leer es placentero, leer es transformador, leer es posible.

¡Que ningún universitario se quede sin leer!

Ricardo Villanueva Lomelí

Rector General

Universidad de Guadalajara

Índice

9	Prólogo
11	¿Quién es Sara Poot Herrera?
15	Primicias femeninas y amistades literarias en México del siglo XX
15	Presentación
18	La esquina de la piedra labrada y las letras impresas
46	Época dorada y (a)dorada
52	Siguiendo el hilo de <i>Rueca</i>
79	Cambio de papel: nuevas escritoras
85	Ya nada es igual
94	La amistad, ah, la amistad
105	Mujeres al borde de un relato fantástico
105	Fantasías en torno a lo fantástico
111	Fantasmas y misterios en cuatro escritoras del siglo XIX
116	La fantástica realidad de Nellie Campobello
119	Guadalupe Dueñas y su primer árbol fantástico
129	Trozos fantásticos de Amparo Dávila

140	Una temporada fantástica con Elena Garro
146	Alegorías fantásticas de María Elvira Bermúdez
153	Pespuntos fantásticos de los años cincuenta al 2000
175	Realidades literarias sobre lo fantástico
181	<i>Whodunit: el “misterio” y lo misterioso según María Elvira Bermúdez</i>
192	De la flora y la nata del policiaco mexicano
201	María Elvira y otras escritoras
206	Zigzag de publicaciones
245	Recordar el cuarto cerrado de María Elvira Bermúdez

Prólogo

Querida lectora, querido lector:

Cuando propusimos a don Fernando del Paso que esta colección de narrativa llevara su nombre, sugirió que mejor se le llamara “Caminante” en alusión al poema de Antonio Machado. Generoso como era, quiso compartir con nuestros estudiantes de la UdeG una serie de lecturas que les animaran y contribuyeran a su gusto por la lectura. Alcanzó a elegir los primeros veinte títulos. Sirva la continuidad de esta colección Caminante, que también lleva su nombre, como un merecido homenaje y agradecimiento por su legado.

Vivimos una época en la que los radicalismos se vigorizan y acentúan; la intolerancia, la falta de respeto y reconocimiento de la otredad se muestran sin pudor en forma de xenofobia, racismo, homofobia o misoginia; el estigma es su raíz y la violencia su manifestación en diversas formas. En el caso de las mujeres, pese a que representamos la mitad de la población, existe una marcada inequidad en todos los ámbitos y se padece violencia de muchos tipos que tiene su culmen en los feminicidios. Educar en la integración, la igualdad, la inclusión y el respeto implica reconocer las diferencias, las inequidades, dar la voz y empoderar a quienes han padecido la invisibilización y el silenciamiento.

Por ello, celebro que la poeta y escritora Carmen Villoro Ruiz, en tanto coordinadora de esta colección, haya sugerido que los diez títulos que ahora presentamos sean las voces de escritoras mexicanas contemporáneas; propuesta que fue acogida con gran entusiasmo por el Comité Editorial de Letras para Volar “Se trata de la mujer de nuestro tiempo: inteligente y crítica, sensible y propositiva” Carmen *dixit*. De este modo, damos voz, empoderamos, visibilizamos y educamos en la equidad e integración. Sirva esta decisión también como un homenaje a Lucinda Ruiz Posada, cuyo activismo intenso por la justicia social brilló bajo la intensa luz de la discreción.

La excepcionalidad de estos nuevos títulos también ha estado marcada por el contexto de la pandemia causada por el COVID 19 que nos llevó a desacelerar el ritmo, como en todo el mundo; no obstante la demora, los cinco títulos que no se habían podido imprimir se materializan como ese refugio que la lectura y los libros nos brindan para no quedarnos en soledad, recabar fuerzas y continuar. Los invitamos a ampararse en las letras de nuestras perspicaces autoras de cara al panorama incierto que nos plantean la pandemia y la nueva normalidad.

Patricia Rosas Chávez

Directora de Letras para Volar

¿Quién es Sara Poot Herrera?

Es egresada de la carrera de Filosofía de la Universidad de Guadalajara, doctora en Literatura Hispánica por El Colegio de México y profesora del Departamento de Español y Portugués de la Universidad de California en Santa Bárbara.

Se especializa en la literatura virreinal novohispana —especialmente en la obra de Sor Juana Inés de la Cruz— y en la literatura mexicana de los siglos XIX, XX y lo que va del XXI —más que nada en la obra de Juan José Arreola y sus contemporáneos, en la literatura de autoría femenina y de escritores más recientes.

Es cofundadora y directora de UC-Mexicanistas, asociación de especialistas en estudios mexicanos dentro y fuera de México.

Entre sus más recientes títulos se encuentran *El mapa de los textos perdidos* (México: UNAM, 2019; escritos por Juan José Arreola en la *Revista de la Universidad de México*) y la coedición de *El pregonero de Dios y patriarca de los pobres* (Madrid: Atenea, 2020).

*y por razón de su forma,
revuelta sobre sí misma,
la intitulé caracol
porque esta revuelta hacía.*
Sor Juana Inés de la Cruz

el mundo iluminado, y yo despierta.
Sor Juana Inés de la Cruz

Primicias femeninas y amistades literarias en México del siglo XX

*No nos unían contratos ni estrategias de promoción
sino el resplandor de la amistad.*

José Emilio Pacheco,
al hablar de la fundación de la Editorial Era.

Presentación

Si bien este libro¹ configura un mapa especial sobre los trazos individuales de nueve escritoras, a los que se añaden los trazos colectivos de una revista —testimonio de época—, no sólo se trata de un nuevo libro sobre escritoras de primera línea y que por alguna razón los estudios críticos van muchos pasos atrás de sus creaciones; tampoco de ver en la revista antecedentes que contribu-

.....
¹ A propósito de *Nueve escritoras mexicanas nacidas en la primera mitad del siglo xx, y una revista*. Coord. Elena Urrutia. México: Instituto Nacional de las Mujeres/El Colegio de México, 2006, 35-78.

yen en la comprensión de una literatura femenina que se consolida en los años cincuenta. Se trata de todo esto y de algo más que, con la calidad de los estudios monográficos aquí incluidos y que unifican la publicación, da originalidad a este volumen de principios del siglo xxi.

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

Esa amistad caracteriza también a este libro: mujeres que escriben sobre mujeres, hombres que escriben

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

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

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

La esquina de la piedra labrada y las letras impresas

Cuando a mediados de 1949 —el 30 de agosto, para ser precisa— la Editorial Cvltvra concluía la impresión de la primera parte de *Literatura mexicana siglo xx 1910-1949* de José Luis Martínez², al mismo tiempo daba a conocer una lista de libros que tenía en venta en su esquina comercial de Guatemala y Argentina de la Ciudad de México. Treinta años más tarde —1978— la monumental Coyolxauhqui daría señales de vida a unos cuantos metros —tierra adentro— de esta Antigua Librería Robredo de José Porrúa e Hijos. La céntrica esquina de libros se cimentaba en la piedra labrada de otras épocas. Libros localizados arriba de una subterránea escultura localizada en el centro de una ciudad que —letrada sobre todo desde el siglo xvii— hacía su entrada en la segunda mitad del ahora moderno siglo xx, apuntalada también en sus mitos, en su historia, en su cultura, en su literatura. Sor Juana Inés de la Cruz era y sería modelo literario. Ejemplo del siglo de las letras virreinales, sus libros trascenderían todos los siglos; así lo atestiguaba incluso la frecuencia de su nombre en el índice del tomo 2 de *Literatura mexicana siglo xx 1910-1949. Segunda parte. Guías bibliográficas*, que por la misma editorial aparecería

.....
² José Luis Martínez, *Literatura mexicana siglo XX 1910-1949. Primera parte*. México: Antigua Librería Robredo, 1949.

en enero de 1950³. El doble volumen era el resultado de una lectura sistemática que seguía de cerca la trayectoria de la literatura mexicana durante la primera mitad del siglo xx que, con la Revolución, se había transformado sustancialmente, que se incorporaba también a los movimientos de vanguardia y que, entre otros de sus cambios, incorporaba mayor número de escritoras en su inventario creativo, en sus bibliografías y en los estudios literarios. Menos invisibles de lo que pudiera suponerse —que si se buscan se encuentran, y menos subterráneas que la Coyolxauhqui que finalmente salió a la superficie—, hubo mujeres que con sus publicaciones participaron cualitativamente en la formación de la moderna literatura mexicana del siglo xx.

Al final de la *Primera parte* de los dos volúmenes de José Luis Martínez, se publicaba la lista de libros ya anunciada en la que, entre alrededor de ochenta autores y sus respectivos títulos y precios, aparecían diez nombres de escritoras publicadas en aquellas décadas. De Guadalupe Amor se vendía su *Poesía* con un costo de \$ 5.00; *Cartucho. Relatos de la lucha en el norte de México* de Nellie Campobello costaba \$6.00; *Adolescencia* de Adela Formoso de Obregón, \$2.00; *El jagüey de las ruinas* de Sara García Iglesias, \$5.00; *Quiero vivir mi vida* de Julia Guz-

.....
³ José Luis Martínez, *Literatura mexicana siglo xx 1910-1949*. Segunda parte: *Guías bibliográficas*. México: Antigua Librería Robredo, 1950.

mán, \$1.50; *La única* y *Un día patrio* de Guadalupe Marín costaban \$3.50 cada uno; *La poesía* de José Juan Tablada de Amanda Mariscal Ortega, \$8.00; *La isla* de Judith Martínez Ortega, \$3.50; *Rosario la de Acuña. Mito romántico* de Carmen Toscano, \$4.00; *Mediocre* de Margarita Urueta, \$6.00⁴. Poesía, narrativa y estudios de mujeres —uno a

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

un poeta y el otro a una musa— representaban entre los títulos el 10% de la oferta editorial de aquel momento, al menos de la “Lista de algunas obras” publicada en el volumen recién impreso.

Hasta aquí el dato de autoras y libros “en librería” de la Antigua Robredo de José Porrúa. Ignoro el número de ejemplares de cada título, cuál de sus autoras era más leída o vendía más y quiénes del gran público compraban sus libros. Lo que sí podemos saber es quiénes de ellas aparecen dentro de los estudios literarios de poco antes de mitad de siglo, qué nombres empiezan a repetirse, cuáles se van incorporando a otros estudios de época, o incluso sustrayendo.

Una manera de abordar un contexto literario es acercarnos a los libros para considerarlos en sí mismos —del acto de la creación al de su recepción— y verlos en relación con otros anteriores, contemporáneos e incluso posteriores a ellos. Los libros —y los títulos serán una constante en este trabajo— representan un capital económico para quienes se involucran en ellos desde el proceso de su gestación hasta su consumo, pasando por su edición y circulación. Pertinente y útil es esta pro-

Sonetos de Jaime Torres Bodet, *Páginas escogidas* de José Vasconcelos y *Al filo del agua* de Agustín Yáñez. El mayor número de libros era de Mariano Azuela, quien tenía 14 libros en venta. *Los de abajo* costaba \$6.00, lo mismo que *Cartucho* de Nellie Campobello.

puesta que me permite hablar de campo literario según Bourdieu⁵. El autor o autora ocupa un lugar específico en el capital social que, con el económico, trasciende a un plano representativo, simbólico digamos. Veamos pues las relaciones entre los libros, los escritores —las escritoras en este caso— y la visión que se tiene de ellas.

Ya Carlos González Peña en su conclusión —“Nuestros días” — de la segunda edición de 1940 de su *Historia de la literatura mexicana. Desde los orígenes hasta nuestros días*⁶, de la también editorial Cvltvra, se ponía al corriente de las publicaciones de algunas mujeres:

.....
⁵ Pierre Bourdieu, *Las reglas del arte: génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama, 1995.

⁶ Carlos González Peña, *Historia de la literatura mexicana. Desde los orígenes hasta nuestros días*, 2ª ed. corr. y aum. México: Editoriales Cvltvra y Polis, 1940 (la 1ª edición es de 1929). Antes había citado a la española mexicana doña Isabel Prieto de Landázuri quien —dice González Peña— cierra el ciclo de los primeros románticos mexicanos (pp. 173-175); se refiere también como traductora de *Marion De-lorme* de Victor Hugo y como dramaturga (p. 184). Entre quienes González Peña considera como poetas menores del romanticismo, cita a Josefa Murillo (1860-1898), “sensitiva veracruzana que hizo resonar su lira a orillas del Papaloapan”; a Laura Méndez de Cuenca (1853-1928), “fogosa musa inspiradora y poetisa ella misma de amable estro”; a Esther Tapia de Castellanos, “cuya producción copiosa no responde siempre al atildamiento de la forma”; y a Isabel Pesado, “tan inclinada a la queja doliente” (p. 222). También había

Entre novelistas y cuentistas que asimismo se hallan ahora en plena producción, mencionemos, para concluir, a Dolores Bolio, escritora yucateca originaria de Mérida, quien habiéndose iniciado y persistido en la lírica (*De intimidad*, 1917; *A su oído*, 1918; *Yerbas de olor*, 1924), en el género romancesco es autora de varios libros: *Aroma tropical* (cuentos, 1917), y las novelas *Una hoja del pasado* (1919), *En silencio* (1936), *Un solo amor* (1937), impregnados todos ellos de honda feminidad... a Rosa de Castaño, cuya mejor novela es *Rancho estradeño*; y, en fin, a Leonor Llach, por su libro de cuentos *Gente conocida* (1933) (pp. 298-299)⁷.

ofrecido información sobre María Enriqueta Camarillo de Pereyra, autora de *Rumores de mi huerto* (1908), *Rincones románticos* (1922) y *Álbum sentimental* (1926). Además de estos títulos, menciona los de sus novelas *Mirlitón*, *Jirón de mundo*, *El secreto* y de sus libros de cuentos *Sorpresas de la vida*, *Entre el polvo de un castillo*, *El misterio de su muerte*, *Lo irremediable*, *El arca de colores* (pp. 240 y 256 de la 2ª ed.). De María Enriqueta dice: “su obra novelesca es bella y copiosa [...] pero casi toda ha sido escrita en el extranjero, y salvo el sentimiento personal que la inspira, no tiene sabor ni colores mexicanos” (pp. 240 y 256).

⁷ Sobre escritoras del siglo decimonónico (o nacidas en el XIX), véase *Las voces olvidadas. Antología crítica de narradoras nacidas en el siglo xix*. Eds. Ana Rosa Domenella & Nora Pasternac. México: El Colegio de México, 1991; en este volumen, “Dolores Bolio, figura literaria de vuelta de siglo”, pp. 227-246 (en este artículo aparece el título *A tu oído* [no *A su*

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

Como en ninguna otra época ha intervenido la mujer en el teatro: Teresa Farías de Issasi es autora de *Cerebro y corazón*, *Como las aves*, *Religión de amor*, *Fuerza creadora*, *Páginas de la vida*, dramas y comedias todas estas obras; así como de una novela: *Nupcial*, y de un ensayo filosófico: *Ante el gran enigma* (1938). Eugenia Torres [...] estrenó, entre otras comedias: *Vencida*, *La hermana*, *El muñeco roto*, *En torno de la quimera*, *Honra de clases*, *Lo imprevisto*. Catalina D’Erzell [Silao, Guanajuato], de quien se ha publicado una novela: *La inmaculada*, un volumen de cuentos: *Apasionadamente*, y otro de versos: *Él* (1938) ha abordado particularmente los problemas morales y sociales de su sexo en numerosas comedias: *Cumbres de nieve* (1923), *Chanito* (1923), *Esos hombres* (1924), *El pecado de las mujeres* (1925), *El rebozo azul* (1925), *La sin honor* (1926), *La razón de la*

oído] publicado en La Habana en 1917 [no en 1918], y como año de publicación de *Una hoja al pasado* 1920 [no 1919]).

culpa (1928), *Los hijos de la otra* (1930), *Lo que sólo el hombre puede sufrir* (1936), *Maternidad* (1937); siendo de notar que estas dos últimas obras han sobrepasado al centenar de representaciones. Fina sensibilidad para la creación dramática caracteriza a Amalia de Castillo Ledón [Santander Jiménez, Tamaulipas]. Su comedia *Cuando las hojas caen* (1929) es, sin duda, de lo más hermoso y bien acabado, por composición y asunto, que haya aparecido en la escena nacional de esta época; *Cubos de noria* (1934), su segunda obra del mismo género, constituye original estudio del ambiente y costumbres de cierta clase de la sociedad mexicana en los actuales tiempos. Por último, María Luisa Ocampo [Chilpancingo, Guerrero], cuya primer comedia: *Cosas de la vida* (1923) le fue muy celebrada, ha acrecentado su producción teatral hasta el presente con numerosas comedias: *La hoguera* (1924), *La jauría* (1925), *Sin alas* (en colaboración con Ricardo Parada León, 1925), *Sed en el desierto* (1927), *El corrido de Juan Saavedra*, *Más allá de los hombres* (1929), *Castillos en el aire*, *La casa en ruinas* (1936), *Una vida de mujer* (1938) (pp. 308-309).

Ya para concluir, González Peña cita a Alba Herrera y Ogazón, quien en 1931 publicó *Historia de la música* (p. 312). A su manera —aunque en minoría visible frente a las hordas masculinas— hubo mujeres en la primera parte del siglo xx que participaron en varios escenarios de la cultura mexicana. Un ejemplo es precisamente la

dramaturgia femenina, sólida ya desde antes de los años cuarenta.

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

En este contexto “dramático”, dice Carmen Leñero Franco: “Aunque no lo parezca, las mujeres han estado siempre presentes en la historia de México”, y coincidimos plenamente con su opinión⁸. Dice también Leñero: “la historia la han escrito los hombres y pocos de ellos han resaltado la participación femenina”; yo agregaría que entre lo que se ha escrito hay opiniones “dignas” de ser compiladas para observar, por ejemplo, el estado del juicio crítico masculino respecto a la función de la mujer en el proceso cultural mexicano de la

⁸ Véase el artículo de Carmen Leñero Franco, “Dramaturgas mexicanas del siglo xx”. *La Jornada Semanal* (19 de noviembre de 2000).

primera mitad del siglo xx. Sin embargo, aquí ha sido importante observar dicha función en paralelo o en grata compañía con la creación del “hermano el hombre” y de atisbar el campo literario, sobre todo el de la primera mitad del siglo xx, precisamente desde tal función digamos femenina.

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

la Comedia Mexicana que ellas promovían y escenificó varias de sus obras, como antes lo había hecho con *El corrido de Juan Saavedra*. Muchas de estas acciones se hacían conjuntamente con los compañeros artistas; esta puesta escénica, por ejemplo, se hizo con la escenografía de Diego Rivera.

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

El libro de José Luis Martínez, que había sido un compendio de las letras mexicanas de 1910 a 1949 y recopilación de notas y reseñas propias publicadas a lo largo de la década de los años cuarenta, abre un pórtico real y virtual para, a partir de su marco y desde un ángulo de interés nuestro por la autoría de mujeres, ir trazando esbozos de un mapa que subraye nombres de escritoras y sugiera así una geografía literaria que vaya dando pie a una historia literaria sin exclusión, hecha desde la autoría de mujeres⁹.

⁹ Antecedían a este libro la ya citada *Historia de la literatura mexicana. Desde los orígenes a nuestros días* de Carlos Gonzá-

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

Considerando la propia creación literaria de algunas mujeres que escriben y publican antes de 1950, los

lez Peña y *Los novelistas de la Revolución Mexicana* de Morton F. Rand (publicados respectivamente en 1940 y 1949 por la misma casa editorial —Cvltvra). Como indican los propios títulos, uno era de carácter general y cubría varios siglos mientras el otro que era del siglo XX sólo enfocaba la novelística de la Revolución.

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

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

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

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

Cartucho, *Las manos de mamá* y su autora (y bailarina) recibieron la atención de la crítica en varios momentos, como revela Blanca Rodríguez en *Nellie Cam-*

*pobello: eros y violencia*¹⁰. Una de las primeras lectoras de Nellie Campobello fue Berta Gamboa de Camino quien, además de estudiarla y hablar de ella en 1935 en los Estados Unidos, también asesoró a F. Rand Morton en su libro ya mencionado, *Los novelistas de la Revolución Mexicana*. En el primer capítulo de éste —“Los escritores de la etapa bélica de la Revolución”— está Nellie Campobello¹¹, a cuya persona y obra su autor dedica diez páginas. Publicado también por la Editorial Cvltvra, la solapa de presentación de este libro era precisamente de José Luis Martínez. Morton, con la guía segura de Berta Gamboa de Camino, advierte un cambio cualitativo en la concepción de la escritura que ha generado *Cartucho* y extiende además su comentario a *Las manos de mamá* (1937) de la que dice:

Como la primera, es un libro pequeño, de unas ochenta y tantas páginas que no ha visto todavía su segunda edición. Se encuentra ya sólo en los puestos de ocasión de “La Lagunilla” o quizá en las polvosas tiendas de libros de la Puente de Alvarado, rumbo al mercado

.....
¹⁰ Blanca Rodríguez, *Nellie Campobello: eros y violencia*. México: UNAM, 1998.

¹¹ Pocos años después de la conferencia de Bertha Gamboa de Camino, Nellie Campobello aparece en Ernest R. Moore, *Novelists of the Mexican Revolution (Mexican Life 17.1 [1941])*, dato que atestigua Morton en su bibliografía de Campobello.

de San Cosme. Sin embargo, en el año de su publicación gozó este librito de gran publicidad. Debido a su mínima impresión sólo cayó en manos de los aficionados a la nueva literatura mexicana. Pero como fue circulado por ellos entre familiares y amigos, quedó muy leído y bien conocido; dio a Campobello su renombre de escritora de que actualmente goza (p. 167).

Cuando sale el libro de Morton, Mariano Azuela ya había publicado *Cien años de novela mexicana* (1947)¹². No puede decirse que las novelistas circulan sin pena ni gloria por las páginas del libro, simplemente no circulan. Ni Nellie Campobello ni ninguna otra está en alguno de esos cien años del autor de *Los de abajo* (1915/1916), publicado treinta y seis años después de *Cartucho*. Morton no sólo evalúa las novelas de Campobello sino que en su bibliografía sobre la novela de la revolución anota tres más firmadas por mujeres: *Caos* (1940) de Asunción Izquierdo Albiñana, *El jagüey de las ruinas* (1944) de Sara García Iglesias y *Más allá existe la tierra* (1947) de Magdalena Mondragón.

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

.....
¹² Mariano Azuela, *Cien años de novela mexicana*. México: Ediciones Botas, 1947.

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

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

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

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

anota Morton y conocida también como Ana Mairena, uno de sus seudónimos.

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

Si bien José Luis Martínez no relacionó con ningún grupo, promoción o generación, el nombre de las dra-

maturgas por él mencionadas, sí lo hace, en cambio, con otras escritoras de las que dice: “Aunque provenientes de diversos grupos o de su propia soledad, en la revista *América* se han reunido cinco nuevas poetisas cuyas voces, todas dentro del nuevo lenguaje metafórico, ya pueden escucharse distintamente” (p. 84). Ese cambio lo dan, con Guadalupe Amor (de la lista de escritoras de Robredo), Margarita Michelena, Margarita Paz Paredes, Rosario Castellanos y Dolores Castro.

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

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

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

Está a punto de cerrarse la década de los años cuarenta. José Luis Martínez trae a colación la antología *Poetisas mexicanas* (1893) de José María Vigil —colección de noventa y seis de ellas—, cita a doña Refugio Barragán de Toscano con *La hija del bandido o los subterráneos del Nevado*¹³, se refiere a la crónica de la campaña política de Vasconcelos de 1929 escrita por Antonieta Rivas Mercado, integra a sus menciones dos novelas publicadas en 1942 —*Un país en el fango*, de Blanca Lidia Trejo, y *Víctimas*, de Corina Garza Ramos (p. 133). Incluye también a Lola Álvarez Bravo, quien hizo las reproducciones fotográficas para el libro de Rafael García Granados, *Sillería del coro de la antigua iglesia de San Agustín* [*El Generalito*], menciona a Concha Michel por su trabajo de colección de corridos mexicanos (p. 52), a Elena Gómez Ugarte y a Aurora Pagaza por sus investigaciones sobre la imprenta y el periodismo en Quintana Roo y a Mireya Priego de Arjona en Yucatán (p. 63), la colaboración de Elisa Osorio Bolio en el libro *Historia de la música en México* de 1934 (p. 73) y dedica líneas a Concha Méndez y Ernestina de Champourcín, dos escritoras españolas en México (p. 76). Cuando

.....
¹³ De Diana Morán y Laura Cázares véase “Refugio Barragán de Toscano: Luciérnagas y La hija del bandido” en *Las voces olvidadas*, pp. 77-115 (entre las pp. 93-115 aparece *La hija del bandido o los subterráneos del Nevado* [fragmentos] y el cuento “Orugas y mariposas”).

en 1950 se publica la segunda parte de su libro —*Guías bibliográficas*— en la “Bibliografía de la literatura mexicana 1910-1949”, José Luis Martínez incluye a sesenta y un escritoras¹⁴. A cada nombre (casi todos con lugar y fecha de nacimiento de la persona), añade título de obras y género poético. Se registran libros publicados durante los primeros cincuenta años del siglo xx y algunos del siglo xix; la mayoría de las publicaciones es de 1940 en adelante.

Un año después aparece la *Trayectoria de la novela en México* (1951) de Manuel Pedro González¹⁵, quien se extraña ante la profusión de mujeres que escriben en México:

Es un factor nuevo en la novela mexicana. Antes de 1930, el número de damas que habían escrito novelas de algún mérito era en extremo exiguo y dudo que llegara a la media docena. En la actualidad, en cambio, son legión —unas veinticinco o treinta por lo menos—. Este aporte femenino, no obstante, sólo ha acrecido la avalancha de novelas chirles que se publican anualmente sin enriquecer la calidad. Hasta ahora,

.....
¹⁴ “Bibliografía de la literatura mexicana 1910-1949”. *Literatura mexicana siglo xx 1910-1949*. Segunda parte: *Guías bibliográficas*, pp. 11-146.

¹⁵ Manuel Pedro González, *Trayectoria de la novela en México*. México: Ediciones Botas, 1951.

México no cuenta todavía con una Teresa de la Parra ni con una Clorinda Matto de Turner. Es otra singularidad de la literatura mexicana: la endeblez de la contribución femenina. El país de mayor población de la América hispana que en el siglo xvii nos dio el prodigio de Sor Juana, en el siglo xx no ha producido una sola mujer de letras de la talla de las que han aparecido en la Argentina, Chile, Uruguay y Venezuela. Es otra de las paradojas que México nos ofrece... (pp. 17-18).

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

La nota más sobresaliente y desconcertante de estas historias de Nellie Campobello, es la insensibilidad —real o fingida— de la autora frente a los horrores que pinta. Es éste un aspecto poco menos que repugnante por lo inhumano y terrible. Ni por un momento se conmueve la narradora ante las atrocidades que con morbosa delectación y pertinacia nos refiere. ¿Cómo explicar esta fría indiferencia en una mujer y esta sostenida persistencia en pintarnos escenas de barbarie en

las que ella parece experimentar un deleite de oscuro origen sádico, sin que jamás percibamos un estremecimiento de horror ni la más ligera vibración cordial? *Cartucho* es sin duda el libro más terriblemente cruel que sobre la Revolución he leído y aquél en que más sostenidamente brilla por su ausencia la sensibilidad del autor. Inútilmente se buscará en sus páginas una nota conmisericordiosa, una vibración piadosa, un gesto de horror o de protesta simplemente humano frente a tanta repulsiva barbarie y a tanto cuadro macabro. Hasta ahora no se ha estudiado el contenido sadístico de las novelas de la revolución (p. 19).

El crítico se explica lo anterior por el influjo de *La caballería roja* en *Cartucho*, “primer producto de la mentalidad femenina referente a la Revolución” (*id.*). ¿De qué “mentalidad femenina” hablaba si para él las escenas de Nellie eran sádicas y crueles? Veamos: Da “mención honorífica” a Asunción Izquierdo Albiñana —la misma Alba Sandoiz—, a Magdalena Mondragón y a Rosa de Castaño. Dedicar varias páginas a títulos de las tres, sobre todo a los de Izquierdo Albiñana —“Anotaciones a las novelas de Asunción Izquierdo Albiñana” (pp. 339-350)— de quien su lector “no puede menos de sentirse atraído y a la vez hastiado por sus novelas” (p. 339). Una vez que se refiere a ella como persona —le parece que “se educó en los Estados Unidos y allí absorbió algunas de sus nociones sobre la libertad de la mujer,

sobre las relaciones sexuales, etc.” (p. 341)— comenta sus virtudes literarias: “Empezaré por reconocer lo que es evidente en cada una de sus novelas: su talento, su fantasía y su poco común bagaje cultural” (p. 340). Asunción Izquierdo había empezado a publicar desde fines de los años treinta. De 1938 es *Andréida* (*El tercer sexo*) y la ya citada *Caos* de 1940. Las dos siguientes novelas —*La selva encantada*, 1945 y *Taetzani*, 1946— aparecen con autoría de Alba Sandoiz, y con el seudónimo Pablo María Fonsalba publica en 1949 *La ciudad sobre el lago*. Manuel Pedro González dedica algunas páginas a la también prolífera novelista (y dramaturga) Magdalena Mondragón (pp. 351-355 y 400-401), de “estilo vigoroso, correcto, sencillo, de gran fuerza expresiva y hasta poética a veces” (p. 349). Ceñida a la denuncia del lado oscuro de la sociedad, es su novela *Yo como pobre...* (1944) —señala el estudioso— “la más importante novela de ambiente arrabalero” (p. 353). Otra novelista connotada es Rosa de Castaño (pp. 356-358), “la más fiel enamorada pintora de la vida ranchera” (p. 357). Su última novela *El coyote* (1944) es síntesis de su obra dedicada, sobre todo, a la vida rural mexicana.

Aunque en menor medida, Manuel Pedro González aumenta el dato de escritoras en lo que él llama “Otras mujeres novelistas”; menciona entre ellas a las premiadas por el Lanz Duret, otorgado a Lilia Rosa en 1949 por su novela *Vainilla, bronce y morir* (1950). Se insiste en que son muchas las que ahora —fines de los

años cuarenta y principios de los cincuenta— escriben, y respecto a esas “muchas”, el autor de la *Trayectoria de la novela en México* concluye de esta manera: “Como se ve, las mujeres novelistas sobran, lo que falta en ellas es calidad; pero lo mismo podría decirse de los hombres que cultivan el género” (p. 408).

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

En la *Literatura mexicana* de José Luis Martínez hay un capítulo dedicado a la “Literatura femenina” (pp. 336-339), publicado antes en 1943. Ninguna como Sor Juana advierte también (¿algún hombre sí?, adver-

timos) aunque —dice— hay muchas y entre ellas predomina más la devoción por la literatura que la pasión. A partir de comentarios sobre *Un cuarto propio* de Virginia Woolf, clasifica a las mexicanas de profesión intelectual o literaria ya como “mujeres sabias” —las mayores y marisabidillas— ya como “preciosas ridículas” —las menores y pretensiosas. Entre ellas —mujeres en el umbral— reconoce “honrosas excepciones” (p. 337), que son para él las de la revista *Rueca*. Nos acercaremos a esta rueca de escritoras para oír hablar de la revista desde la voz de una de sus fundadoras. Entre los rasgos de las generaciones literarias¹⁶, además de que éstas tuvieran un órgano de difusión de sus ideas, una revista, está el que años después uno de sus miembros hablara de sus integrantes y propósitos. Como otros fundadores de revistas, Carmen Toscano lo hará en 1963. Por ahora podemos asomarnos a algunos escenarios de mitad del siglo xx mexicano.

.....

¹⁶ Concepto que aquí se maneja de modo laxo: como un grupo de personas que, con similares concepciones de vida, principios y valores, responde de manera parecida frente a un mismo hecho histórico; que sus integrantes tienen más o menos la misma edad; que crean un órgano de difusión, que realizan proyectos colectivos... y que al separarse muchos años después hablan del grupo al que pertenecieron.

Época dorada y (a)dorada

Es 1950. La Torre Latinoamericana se levanta y desde sus alturas anuncia una nueva década. Por las calles todavía transitan trolebuses —allí están las vías de la Avenida Álvaro Obregón como testimonio—, los democráticos camiones siguen sus rutas —a la Roma por Insurgentes, a la del Valle por Coyoacán—, de los verdes cocodrilos y de otros taxis de colores se escucha “yo soy el ruletero, que sí, que no, el ruletero”. Pocos años han pasado desde aquel 8 de agosto en Hiroshima y Nagasaki. Ya había vuelto a México el famoso (entre los mexicanos) Escuadrón 201 (mito también mexicano). Y, poco antes, la Guerra Civil Española había repercutido en México, y éste fue lugar de un asilo que intelectualmente lo privilegió y su capital atrajo como poderosa fuerza de gravedad —social, económica, educativa, cultural, de mínimas y máximas necesidades— a grandes oleadas —marchas visibles e invisibles— de lo que serán sus futuros habitantes. Los de ese momento —aunque no la mayoría— ya pueden ver la televisión mexicana, leer historietas, y en las ciudades al menos los pensantes y paseantes son existencialistas sobre todo el domingo por la tarde que los deprime. México (la ciudad y no toda) se moderniza y se transforma con el mundo y sus estados crecen y se multiplican. Baja California ha dejado de ser territorio y ahora es estado y aún no ha perdido el sustantivo para los habitantes del norte que hoy la reconocen

como “Baja”. En el sur de la Ciudad de México ya existe la Ciudad Universitaria y en el norte, Ciudad Satélite (y no hablemos de las ciudades perdidas que éstas han de enraizar sin que nadie las note, sino hasta después de que rizomáticamente se extiendan hacia todas las orillas y las ocupen). Más tiendas del centro abren sus puertas en esos cincuenta, años en que la fuerza laboral consigue el aguinaldo —cambio de muebles y cambio de pisos; de madera a formica, de la solidez al plástico, al linóleo, a la “modernidad” impuesta por el monopolio y el gusto comercial. En esos mismos años el sufragio ya es efectivo para las mujeres, el dólar deja de costar \$8.65 para costar \$12.50, y nunca se dijo ni nadie lo preguntó que un día de septiembre de 1975 el billete verde se cobraría como si estuviera maduro, y no lo estaba puesto que cada vez siguió costando más.

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

imprime el overol de Demetrio Vallejo en *El tren pasa primero* (2005).

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

Nacidas en la Ciudad de México o no, como son en su mayoría, estas escritoras —y futuras escritoras— viven en la capital mexicana, donde “cada hora vuela ojerosa y pintada/ en carretela”; ciudad de los años cincuenta, moderna y modernizada se dice; ciudad de inmigrantes diurnos y nocturnos que con quienes sí son de la ciudad, y como en el *Ángel exterminador* de Buñuel, ya no pudieron salir —del D. F. en este caso— y allí vieron caer el Ángel de la Independencia por el temblor de 1957; ciudad que aun así, temblorosa, se llenaba de edificios y condominios. De “nuestras autoras”, Josefina Vicens se va de Tabasco a la Ciudad de México; Luisa Josefina Hernández es de la Ciudad de México; Amparo Dávila, de Zacatecas se fue a San Luis Potosí y de San Luis a la Ciudad de México;

Julieta Campos, de Cuba a París y de París a la Ciudad de México; Inés Arredondo, de Sinaloa a la Ciudad de México; María Luisa Mendoza, de Guanajuato a la Ciudad de México; Beatriz Espejo, de Veracruz a la Ciudad de México también; Aline Pettersson y Esther Seligson son de la Ciudad de México y en ellas y con ellas hay genealogías suecas y judías europeas. Todas, sin excepción, están en ... la Ciudad de México. Desde allí y a partir de los años cincuenta la mayoría de estas escritoras —y las otras después— haría su aportación cultural, sobre todo literaria, antecedida por semejantes y también por diferentes aportaciones de otras mujeres; unas y las otras lo habían hecho y lo harían —pienso más que nada en la década de los años cuarenta, en la de los cincuenta y podemos asomarnos a la de los sesenta— en contextos en que “todo mundo” se conocía y muchos de ese mundo se reconocían como amigos y se comprometían en actividades colectivas, incluyendo las de creación y recreación.

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

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

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

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

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

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

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

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

Siguiendo el hilo de *Rueca*

El trabajo creativo y colectivo en las revistas mexicanas de mujeres, inauguradas por *Violetas del Anáhuac* del siglo XIX¹⁷, se desarrolla con mucha vida desde la década de los años treinta, ejemplificada con las actividades del Ateneo Mexicano de Mujeres. De las dramaturgas nombradas hasta este momento, varias de ellas aparecen en un grupo denominado de esta manera. Marcela

¹⁷ Véase Nora Pasternac, “El periodismo femenino en el siglo XIX: *Violetas del Anáhuac*”, en *Las voces olvidadas*, pp. 399-448 (las pp. 419-448 corresponden a un número del periódico).

del Río¹⁸ se dedica a ellas —su madre, María Aurelia Reyes Mañón conocida como Arlete, fue ateneísta— y en su libro *La utopía de María*¹⁹ informa sobre los años treinta, época en que se funda la asociación —1934. Las ateneístas, antecedidas por Antonieta Rivas Mercado, fueron —y Marcela del Río, con los años de la asociación, de 1934 a 1948, da la lista—: las dramaturgas Amalia González Caballero de Castillo Ledón —su fundadora, figura reconocida internacionalmente—, María Luisa Ocampo, Concepción Sada; la novelista Asunción Izquierdo Albiñana —Alba Sandoiz, Ana Mairena, Pablo María Fonsalba— que tuvo que cambiarse de nombre en sus publicaciones para burlar la vigilancia de su marido, enojado por la crítica que levantaban sus libros—; también Magdalena Mondragón, Julia Nava de Ruisánchez, Margarita Paz Paredes, Margarita Urueña, Catalina D’Erzell, Magú Vas, Esperanza Zambrano, Eulalia Guzmán. Sucesiva y simultáneamente los nombres femeninos convergen en el mapa, y éste reafirma, conjuga y va abriendo más líneas y géneros literarios. Leonor Llach Trevoux, citada por José Luis Martínez, fue secretaria de José Vasconcelos y de Jaime Torres

.....
¹⁸ Marcela del Río Reyes, “Ateneo Mexicano de Mujeres”. *El Búho* 6 (2005), núm. 70, 18-22.

¹⁹ Marcela del Río, *La utopía de María*. México: Fondo de Cultura Económica, 2003.

Bodet²⁰; tiene algunos títulos en su haber y durante años trabajó en el gobierno como bibliotecaria. Tuvo el cargo de Secretaria del Ateneo Femenino. Entre las afiliadas al ateneo femenino están Concepción Gómez de Carasso y Emma Ibáñez; la primera apoyaba a los músicos y la segunda abrió la editorial Mi Mundo para publicar a las escritoras.

Graciana Álvarez del Castillo, Josefina Zendejas²¹ y Mariana Moch crearon la revista *Ideas*, escribieron en los periódicos —Dolores Bolio publicaba crítica de arte— y fundaron la Universidad Femenina. Al parecer, el Ateneo Mexicano de Mujeres tuvo un impacto cultural importante, y una de las acciones más trascendentes fue la Universidad Femenina, fundada por Adela Formosa de Obregón Santacilia, a quien reconocemos como autora

²⁰ Dato tomado de Estela Morales Campos, “Nuestros bibliotecarios” <http://www.dgbiblio.unam.mx/servicios/dgb/publicdgb/bole/fulltext/volIII/nuestros.html>

²¹ La bibliografía sobre “Antologías” de *Literatura mexicana* de José Luis Martínez informa sobre Poetas de México. Véase también *Antología de la poesía contemporánea mexicana*. Manuel González Ramírez y Rebeca Torres Ortega (comps.). México: Editorial América, 1945, y sobre *Poetisas contemporáneas mexicanas*, Josefina Zendejas (comp.). México: s.e., 1945. El nombre de María Suárez y el de Rosalinda Valdés (Dina Rosolimo) se menciona en *Once poetas de Nueva Extremadura* (Coahuila). México: Herrero Hermanos sucesores, 1927.

de *Adolescencia*, y por Martha Cándano. Años más tarde allí estudiarían Ana Cecilia Treviño (Bambi, periodista de *El Excélsior*), Alicia Reyes, Maruxa Vilalta, María Luisa Mendoza y la propia Marcela del Río.

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

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

Las hacedoras de *Rueca* son puestas por el estudioso en el ala protectora de Virginia Wolf, “y no porque se hayan librado de obstáculos y burlas. Unos y otras les han sazonado su camino, hasta hoy imperturbable, y que las llevará muy adelante en el campo de las letras mexicanas” (p. 338). Es, hasta donde sé, la primera alusión “canónica y oficial” de *Rueca* publicada en los mismos tiempos de existencia de la revista. *Rueca* (1941), dice, repercutió en las nuevas promociones de autoras, como en el caso de Concha Urquiza y de Emma Godoy (p. 84).

Cuando en enero de 1950 José Luis Martínez publica su *Guías bibliográficas*, registra también datos para —y es suya la sugerencia— hacer una historia literaria a través de las revistas surgidas también desde 1900. Si entre la lista de escritores de Robredo había nombres de escritoras, entre los datos de fundación, edición y organización de revistas de la primera mitad del siglo xx proporcionados por José Luis Martínez, también se registran algunos nombres de mujeres. María del Carmen Millán aparecía en la redacción de la revista *Humanidades* (1943) de los estudiantes de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. En Guadalajara, con José Adalberto Navarro Sánchez —su marido—, María Luisa Hidalgo editaba *Prisma* (1941), gaceta mensual de artes y letras. Elvira Vargas estaba entre los redactores de *Universidad de México* (revista que existía desde 1946 y continuaba en 1950). Casi a principios del siglo xx se había publicado “*Femenina*, Seminario de modas, lite-

ratura y anuncios. México, 1910-1912”, y casi a mitad del siglo sobresalía la ya citada revista *Rueca*. Había nacido en 1941 y, si bien “irregular” como anotaba José Luis Martínez, en 1950 también anotaba “continúa” (p. 170). *Rueca* sobresale a primera vista por ser en esos años la única revista fundada solamente por mujeres.

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

Las conferencias del INBA se llevaron a cabo en 1962 y el libro que las reúne apareció en 1963²². Vistas en su

²² *Las revistas literarias de México*. 2ª serie. México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 1964. El volumen incluye ocho conferencias. En la “Nota preliminar” se menciona la revista *Tiras de colores* presentada en una de las sesiones por Margarita Michelena; se aclara que no se tuvieron los materiales para su publicación.

conjunto, hay una característica que habría que tener en cuenta en estas actividades y compromisos colectivos: la amistad literaria y personal también, y viceversa. Así como desde la marca registrada femenina de *Rueca* sus integrantes invitaban a escritores y los reconocían, también hay relaciones literarias, culturales, personales en estas revistas fundadas y dirigidas por hombres en las que publicaron algunas mujeres. Esto es, entre los grupos había una trenza no sólo genérica. Hay que apuntar también que si *Rueca* publicó y premió a escritores de su generación, no sucedió exactamente lo mismo con las otras revistas; en algunas, la presencia de la mujer es casi excepcional aunque sí podríamos anotar que, el caso de *América*, es esta revista casi parangón de *Rueca*. Hagamos un breve repaso por estas revistas considerando, sobre todo, la década de los años cincuenta; son parte de la *petite histoire*, como la llama Justino Fernández.

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

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

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

De 1934 es la revista *Fábula*. Manuel González Ramírez comenta su experiencia “imprenteril” con Miguel

N. Lira y “La Caprichosa”, una pequeña prensa de mano donde se imprimió la revista *Fábula*. “La Caprichosa” tenía los cuidados de Rebeca —esposa de Lira— y era ella quien cosía los números de *Fábula* y los libros que esta pequeñísima editorial imprimía; ya para ese entonces, “La Caprichosa” había sido sustituida por una “Chandler”, imprenta en la que Eduardo Hay, a quien se le había publicado su traducción de Omar Khayam, trabajaba en serio —y “en mangas de camisa, impulsando el pedal de la “Chandler” (p. 66)— en los breves paréntesis vespertinos que le dejaban sus funciones de mandatario internacional. Fue la casa de los Lira lugar de reunión donde, desde la radio y bajo un farolito, Agustín Lara amenizaba las tertulias. Otras parejas eran González Ramírez y Aurora, su esposa; Rafael Alberti y María Teresa León; Manuel Altolaguirre y Concha, su esposa y Paloma su hija. Llegaban también Julio Prieto, Efraín Huerta, entre otros. Cuando Lira y su esposa se fueron a vivir a Tlaxcala, los trabajos editoriales se dieron a conocer con el sello Huytlale, y *Fábula* cambió de nombre por el de *Alcances*. Se publicaron páginas de Alfonso Reyes, Mariano Azuela y se recogieron textos de la Marquesa Calderón de la Barca, de Guillermo Prieto y de tantos otros.

Eduardo Enrique Ríos habla de la revista *Ábside*. Nacida en 1937, primero fue dirigida por Gabriel Méndez Plancarte, después por Alfonso, su hermano sorjuanista, y más tarde por Alfonso Junco. Allí publica

Concha Urquiza de la que se dice: “de San Luis llega la pura voz poética de Concha Urquiza, voz que era de “robusta inspiración viril” (p. 86). Es la frase que repite el presentador de *Ábside* inspirado en Francisco González de quien toma tan robusta calificación. Ríos lamenta la muerte de Urquiza, “voz que se llevara el mar ‘celoso de su nombre y de su perla” (*id.*), de quien Ábside como editorial le había publicado un extenso tomo poético de 472 páginas. En la lista de colaboradores de su segunda década colabora Emma Godoy y en 1942 Josefina Muriel también publica en *Ábside*, como en 1962 lo haría también en la revista *Cuatro Vientos*.

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

Lozano se encargan de dos números y del último sólo se encargaría Martha Medrano.

Si Alfonso Reyes fungía como padrino de *Rueca*, “Don Alfonso Reyes acertó, como siempre, con el nombre profético”, p. 112), otro nombre relacionado con la fundación de la revista fue el de Julio Torri. Carmen Toscano reconoce deudas literarias con el Ateneo de la Juventud, con los Contemporáneos, con otros grupos y personas del medio intelectual de la época. Sabe de primera mano —la suya— cómo se mueven los días culturales en México y fuera de México, y sabe también y es parte de las relaciones entre grupos de intelectuales, conoce quiénes llegan a México, quiénes publican, qué se publica, cómo México participa con otros países americanos, cuál es el impacto de las letras españolas, qué sucede en el mundo, en la política: “Todo esto que era el ambiente en que nació y vivió *Rueca*, nos estimuló el afán de ampliar horizontes, de saltar las barreras geográficas y de integrarnos a un mundo cada vez menos ajeno” (p. 103).

Carmen Toscano detalla los avatares de la hechura, publicación, distribución de la revista. Las integrantes de *Rueca* gozan de relaciones y de amistades literarias y de los beneficios de las relaciones. Fue una revista en la que publicaban hombres y mujeres, mexicanos y extranjeros, tenía suscriptores y canjes en “todas partes”, y “todos” colaboraban en *Rueca*. Con escritores consagrados publicaron Rosario Castellanos, Dolores Cas-

tro, Concha Urquiza, Clementina Díaz y de Ovando, Concha Sada. *Rueca* teje relaciones con Émile Noulet, Victoria Ocampo, Concha Meléndez, Gabriela Mistral, María Zambrano. La revista extiende sus actividades, sus nexos con los de afuera y los de adentro. Organiza homenajes y, con el apoyo de alguna embajada, premia una obra escogida entre las publicadas ese año. Al igual que Alí Chumacero fue homenajeado Rafael Solana, y lo iba a ser Concha Urquiza. *Rueca* hiló a la luz de grupos, de personalidades, de amigos y pudo asomarse a urdimbres más anchas de las de su propio telar. Tejió relaciones, amarró amistades, hizo nudos de solidaridad.

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

Con la misma pasión vuelvo a recorrer los caminos, a revivir los encuentros. Sigo admirando lo que admiraba de los “Contemporáneos”, respetando a los miembros del Ateneo, y volviendo por su consejo a las fuentes clásicas. Sigo recordando con afecto a don Alfonso Reyes y con cariño fraternal a Octavio Paz, cultivando la amistad

con los de *Taller* y con los de *Tierra Nueva*, aceptando la sabiduría de José Luis Martínez y la turbulencia de Alí y la mesurada ironía de Jorge [González Durán, esposo de Pina]. Y con el recuerdo del cuadro español, de don Enrique Díez-Canedo, nuestro amigo desaparecido; con la poética de Juan Ramón Jiménez, de Pedro Salinas y de toda la generación del 98; con la tragedia de García Lorca y la presencia amistosa de Paco Giner de los Ríos, con quien resulta peligroso alternar en poesía (pp. 109-110).

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

De la revista *América*, publicada a partir de 1940 —de factura política inicial y literaria poco después— y de su proyecto editorial, habla Marco Antonio Millán. Muchas de sus reuniones fueron en las casas de María Izquierdo y de María Asúnsolo, “quienes dieron por proteger y alentar —dice Millán— nuestro esfuerzo en una memorable temporada” (p. 122). Mexicanas y no mexicanas fueron también colaboradoras o ligadas de varias maneras a *América*: entre otras, Isabel de Palencia, María Luisa Algarra, Victoria Ocampo, Gabrie-

la Mistral, Delmira Agustini, Mireya Lafuente, Concha Méndez, María Izquierdo, María Asúnsolo, Margarita Michelena. Comenta Millán que él y Efrén Hernández invitaron a esta última a dejar sus “colaboraciones ‘de ataque’”, algunos firmados con seudónimos, en *Tira de colores*. Sobre la “poetisa hidalguense” comenta Millán que su “privilegiada amistad era uno de los bienes más provechosos obtenidos en las reuniones [...] de la pintora María Izquierdo” (p. 126). Michelena, al juicio de Millán, publicó asiduamente para la revista, y sus poemas —“esplendores exclusivos”— están registrados en los sumarios de *América*. Pita Amor llegó a la revista invitada por Margarita. Ellas dos, Juan Rulfo y Eglantina Ochoa de Sandoval recibirían el gran apoyo y reconocimiento de Efrén Hernández. Reseña Millán:

Ramón [Gálvez] vino también con la buena nueva de que dos o tres muchachitas de Filosofía y Letras empezaban a escribir en forma admirable y que deseaban conocernos. Ellas resultaron ser la ahora celeberrima Rosario Castellanos, Lola Castro y Luisa Josefina Hernández, inspiradoras las tres desde el primer momento de muy encendido interés para nosotros, y de inevitable apego. A ellas dedicamos no sólo páginas y páginas de la revista, sino mucho de nuestra vida aquel tiempo y sendas ediciones de presentación muy vistosa y exclusiva. Efrén hizo un prólogo de bello halago poético para la plaqueta de Lolita *El corazón transfigurado*, y

yo una proclama de afectuoso entusiasmo para el primer libro de la niña Castellanos: *Apuntes para una declaración de fe*, augurándole posibilidades de romper todas las marcas femeninas establecidas hasta entonces. De ella editamos también *Presentación al templo* y *El rescate del mundo*. Luisa Josefina no quiso ya que se le publicaran versos, sino cuentos, fragmentos de novela y pequeñas obras de teatro, juzgadas ya como maravillas y dignas de imitarse por Emilio Carballido y Sergio Magaña. A quienes ella también nos llevó para que viéramos sus cosas y quienes nos resultaron muy apreciables y dignos de impulso (pp. 130-131).

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

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

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

Inspirados en la musa de López Velarde apareció *Fuensanta* y lo siguió haciendo durante casi dos años, de diciembre de 1948 a noviembre de 1950. Allí publica —y vale la pena asomarse a “Brocal”, una de sus seccio-

nes— Rosario Castellanos, Dolores Castro, Margarita Michelena y Margarita Paz Paredes; con ellas, Jaime Sabines, Carlos Pellicer, Manuel Altolaguirre, Rubén Bonifaz Nuño, entre otros. *Fuensanta* privilegió la publicación de poesía femenina.

Espiral saldría a lo largo de todo el año de 1954; allí reunían a “rezagados” y rechazados. Gracias a un directorio que les dio Rosario Castellanos pudo circular en España y en América Latina. Contaron además con ilustraciones de algunos artistas, entre los que se nombran a Elvira Gascón, Irma Ezcázaga y Aurora Reyes, además de Carlos Mérida, Mariano Rechy, Muñoz Mariño y el Doctor Atl.

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

De 1952 a 1953 apareció en Torreón, Coahuila, la revista *Hierba*. Enriqueta Ochoa y Gloria González Z., junto con José Herrera M., fueron sus directores. Al igual que *Fuensanta*, *Espiral* y *Dintel*, la revista *Hierba* tuvo que ver con la publicación de *Metáfora*, desde un principio proyecto interesante y polémico, sobre todo, por su columna “Colofón”, crítica y criticonas del esta-

blishment literario de aquel momento. Además de los dieciocho números publicados, de 1955 a 1958, *Metáfora* tuvo varias colecciones y en ellas encontramos publicaciones de mujeres. Algunos ejemplos: en la Colección *Metáfora* aparecieron los *Poemas 1953-1955* (1957) de Rosario Castellanos. La Edición *Metáfora* fue nutrida por varias escritoras: de Eglantina Ochoa Sandoval se publica *Inverosímiles*; de Irma Contreras García, *Gutiérrez Nájera*; de María del Mar, *Horizontes de sueños*; de Elvira López Aparicio, *Roa Bárcena*. Aparecieron también plaquetas, como *Mínima galaxia* de Olga Arias, y una colección titulada *Moscú de Metáfora*.

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

Silva Villalobos reseña la vida de *Metáfora* y de la Cueva de *Metáfora*, cuyas paredes fueron tapizadas de recortes, cartas, notas de periódicos, billetes pues, de la vida literaria conectada con la revista. En las reuniones no sólo se bebía —incluso café, se aclara— sino que

religiosamente se llevaba a cabo una ceremonia en la que la devoción de los metafóricos visitantes se concentraba en un altar donde dos veladoras iluminaban un retrato. Cada viernes alguien encendía las veladores y dirigía una plegaria para que el “patrón de los escritores le concediera el milagro literario de verse consagrado” (p. 162). El altar fue transformándose: las veladoras y los devotos aumentaron, los “milagritos” se multiplicaron como panecitos de metal, y lo que sirvió primero como repisa adornada con papel picado se convirtió en un dosel cubierto donde los bendecidos ofrecían sus exvotos por las regias concesiones del regio patrón. Silva Villalobos cuenta que Alfredo Cardona Peña, asiduo visitante de la Cueva, por medio de una reseña en *Revista de Revistas* hizo público el rito de ceremonia y así enteró a su amigo Alfonso Reyes de su patronazgo. Al parecer, a don Alfonso no le hizo gracia la crónica de la que era protagonista. Sin embargo, el rito de ceremonia de agradecimiento siguió realizándose los viernes santos de la Cueva.

Fue un oasis desacralizador en la segunda mitad del siglo xx. Ni tardo ni perezoso, Rubén Salazar Mallén escribió en la revista *Mañana*: “La jovialidad preside las tertulias de *Metáfora*; todo ahí es optimismo y buen humor, como que las cuevas de *Metáfora* son en México el último reducto de una bohemia que quiere confiar en la vida, que fluye ajena al cálculo y el miedo. No la seguridad sino la alegría de vivir, la confianza. Y no el

renombre sino el placer de realizar la obra” (p. 164; cit. por Silva Villalobos). A la muerte de *Metáfora*, muerte por enfermedad financiera, la Cueva no tuvo el lugar suficiente para la ceremonia y se enterró en un gran salón del Sindicato de Maestros. Recuerda Silva Villalobos: “Eglantina nos llevó un gran pastel adornado en la cúspide con un pequeño ataúd negro y cuatro velitas” (p. 165). Después de la euforia del funeral festejo vino la tristeza por *Metáfora* que literalmente se había acabado, no literariamente por lo que pudo hacer a lo largo de tres años. Integrantes del grupo del que salieron las revistas *Dintel*, *Espiral*, *Fuensanta*, *Hierba* y *Metáfora* habían iniciado sus reuniones en el Café París para hablar en principio de su malogrado proyecto ateneísta y pos-posmodernista. Eso fue en 1954.

Desde muchos años antes, el Café París era frecuentado por artistas e intelectuales.

En *Juan Soriano, niño de mil años*²³, el artista jalisciense cuenta que en 1935 todos iban al Café París: Lola Álvarez Bravo, José Luis Martínez, Rafael Solana, Chabela Villaseñor, Gabriel Fernández Ledesma, Lupe Marín, Frida y Cristina Kahlo, Xavier Villaurrutia, Agustín Lazo, Manuel Rodríguez Lozano. Dice Soriano a Elena Poniatowska: “Las pláticas del Café París me apasionaron cuando apareció Octavio que, como ya te

.....
²³ Elena Poniatowska, *Juan Soriano, niño de mil años*. México: Plaza y Janés, 1998.

dije, llegó de España un poco antes que los españoles” (p. 74). Juan siguió yendo al café a pesar de las prohibiciones de Santos Balmori. “¿Salirme con que no quería que fuera yo al Café París porque Octavio era el diablo y los demás sus acólitos?” (p. 73). Informa Soriano: “Al cerrarse el Café París, íbamos al Tenampa a rematar la noche” (p. 72). Y sigue:

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

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

En los años cincuenta, el Café París mexicano continuó siendo frecuentado, como aquí vimos, por los escritores que se comprometieron con lo que finalmente fue *Metáfora*. Coincide con este proyecto el de la revista *Estaciones*, publicada de 1956 a 1960. Se publicaba cuatro veces al año. Más ceremoniosa que la de *Metáfora* es la presentación de Elías Nandino quien cuenta que *Estaciones* surgió de un desayuno que tuvo

con Alfredo Hurtado —ambos subsidiarían la revista y aceptarían otros apoyos económicos—, y fue resultado de sus cuestionamientos de los “ismos dañinos por decadentes” (p. 171), de los grupitos —dice— más egoístas que literarios y de las “verdaderas dictaduras” de los intelectuales y de mafias en el poder. Nandino se queja de los ataques del suplemento del periódico *Novedades*, —*México en la Cultura*— y reconoce que el de *El Nacional*, la *Revista Mexicana de Cultura* sí se ocupó, para bien y para menos bien, de la revista. Nandino trae a colación una nota que Rafael Solana escribe en *El Universal*. Parte de ella nos interesa especialmente: “Las mejores colaboraciones de la entrega nos parecen ser las de Elías Nandino [...] pues entregó la mejor prosa [...] y la mejor nota crítica sobre el libro de Josefina Vicens” (p. 186). La reseña había salido en el número 11 de *Metáfora*, publicado en 1958.

*Estaciones*²⁴ contó con Alfonso Reyes y entre sus invitados estaban Carlos Pellicer, José Luis Martínez y Alí Chumacero. Algunos colaboradores de *Estaciones* publicaban también en *Metáfora*, como Jaime Sabines y Rubén Salazar Mallén. Aparecieron allí algunos poemas del desaparecido Xavier Villaurrutia “y el bello relato que Margarita Michelena hizo sobre la muñeca ‘Aurelia, o la bella durmiente’” (p. 176). Jóvenes escrito-

.....
²⁴ En marzo de 1962 en la revista *Hispania* Boyd G. Carter publicó una nota sobre *Estaciones*.

res participaron en los suplementos que inició la revista, de los que fue su coordinador José Emilio Pacheco; entre los colaboradores se menciona a Carmen Alardín y a María S. Harding. Publica también Volga Marcos y encontramos varios escritos de Elena Poniatowska, quien figura en el *Comité de colaboración* de la revista. En el *Último panorama de la poesía mexicana* (*Estaciones* 12, número especial) con reconocidos y nuevos escritores del momento publicaron María del Mar, Margarita Michelena, Rosario Castellanos y Carmen Alardín. A los nombres ya mencionados se añade el de Margarita Nelken, cuyo ensayo es ilustrado por Raúl Anguiano, y el de la uruguaya Dora Isella Russel. Cercana a Alfonso Reyes, en el otoño de 1956 Amparo Dávila publicó en *Estaciones* su cuento “Garden party del olvido”²⁵.

La revista se distingue por promover la publicación de jóvenes de la “nueva generación”; entre otros, José de la Colina, Beatriz Espejo, Juan García Ponce, Vicente Leñero, Juan Vicente Melo, Tomás Mojarro, Carlos Monsiváis, Sergio Pitol, Eraclio Zepeda, Gustavo Sainz y, ya mencionados, José Emilio Pacheco y Elena Poniatowska, quien en 1956 publicó “Melés y Teleo” en la revista *Panoramas*²⁶.

De 1955 a 1960 es la revista *Kátharsis*. Se publica en Nuevo León y aparecen 22 números. Participan Hugo Pa-

²⁵ *Estaciones* 1(1956), núm. 3, 375-378.

²⁶ *Panoramas* (1956), núm. 2, 135-299.

dilla, Arturo Cantú, Alfonso Reyes, Octavio Paz, Carlos Fuentes, Amparo Dávila, Enriqueta Ochoa, Carmen Alardín, José de la Colina, Isabel Fraile. Ya entrada la década de los años sesenta, surge *El Rehilete* (1961). Su existencia fue de diez años. La fundan Beatriz Espejo, Carmen Rosenzweig, Margarita Peña y Thelma Nava, quien años más tarde participó en la fundación de *Pájaro Cascabel* (1982). Y tratándose de revistas fundadas por mujeres, Margo Glantz fue la primera directora de *Punto de Partida*, creada por ella en 1966, y Eugenia Revueltas la segunda.

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

Quienes escriben en las revistas de los años cincuenta publican también sus primeros libros, y muchos de éstos son parte de proyectos colectivos. En cuanto a revistas o suplementos culturales, hay tres movimientos de época relacionados entre sí: en 1947 en el periódico

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

Tan lejos y tan cerca del Ángel de la Independencia y de La Diana Cazadora y muy cerca de México en la cultura y dentro de la cultura en México circulan escritoras y escritores: María Luisa Mendoza, Carlos Monsiváis, Elena Poniatowska, Carlos Fuentes, Juan García Ponce, Juan Vicente Melo; artistas también como José Luis Cuevas que en los años sesenta bautizaría a la Zona Rosa. Núcleo fundamental es la llamada Generación del Medio Siglo²⁷, un grupo intelectual multifacético que vive al día con su época; lo caracteriza su diversidad, su capacidad participativa y cuestionadora, su movimiento centrípeto, centrífugo. Es la primera generación en la que alternan nombres de escritores y de escritoras. Enumeremos la lista del *Diccionario de*

.....
²⁷ Véase la información que ofrece el *Diccionario de literatura mexicana Siglo xx*. Coord. Armando Pereira. Colab. Claudia Albarrán, Juan Antonio Rosado y Angélica Tornero. México: Universidad Nacional Autónoma de México-Ediciones Coyoacán, 2000; 2ª ed., 2004, la que utilizo.

literatura mexicana recién citado para dar esta “imagen primera de una generación”:

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

De este “nuestro nuevo libro” —*Nueve escritoras mexicanas nacidas en la primera mitad del siglo xx, y una revista*, proyecto de Elena Urrutia—, pertenecen a la generación de los cincuenta cinco escritoras: Luisa Josefina Hernández, María Luisa Mendoza, Amparo Dávila, Julieta Campos e Inés Arredondo. Su pluralidad de géneros, de temáticas, de estilos, tonos, voces, de

presencias en revistas²⁸ ... da lugar a invenciones varias que a su vez se combinan con las de la escritura de Josefina Vicens, Beatriz Espejo, Aline Pettersson y Esther Seligson. Las primeras cinco aportan a la generación de medio siglo una textualidad a “los privilegios de la vista” y otras textualidades más, soterradas y que emergen a la primera provocación de la lectura. Las nueve escritoras y sus contemporáneas están anteceditas por menos escritoras, es cierto, pero por mujeres que son preludio de nuevos mensajes literarios.

Hay nombres personales y literarios que, previos a los años cincuenta, son antecedentes macizos de nuevos nombres y obras de la década de los cincuenta y

.....
²⁸ Las podemos encontrar en periódicos y revistas de épocas distintas: por ejemplo, *Revista de la Universidad de México*, *Revista de Bellas Artes*, *Revista Mexicana de Literatura*, *La Cultura en México*, *Siempre!*, *La Palabra y el Hombre*, *Diálogos*, *Revista de la Universidad*, *Plural*, *Vuelta*, *Estaciones*, *Anuario del Centro Mexicano de Escritores*, *Cuadernos del Viento*, *El Cuento*, *El Rehilete*, *Revista de Filosofía y Letras*, *Revista de la Universidad de Tabasco*, *Prometeus*, *Zócalo*, *Cine Mundial*, *La Mujer de Hoy*, *Mujeres*, *Buen Hogar*, *Vanidades*, *Cosmopolítan*, *Fin de Semana*, *Kena*, *Diseño*, *Vogue*, *La Cabra*, *Fem*, *Casa del Tiempo*, *Revista de Revistas*, *Proceso*, *Escénica*, *Blanco Móvil*, *Letras Potosinas*, *Estilo y Cuadrante*, *Ariel*, *Summa*, etc. En Periódicos: *El Sol de México*, *El Nacional*, *El Excelsior*, *El Herald de México*, *Novedades*, *Ovaciones*, *El Día*, *El Gallo Ilustrado*, *El Universal*, *Sábado*, *Diorama de la Cultura*, *Uno más Uno*, *La Jornada*, etcétera.

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

Cambio de papel: nuevas escritoras

En los años cincuenta, Juan José Arreola había creado su editorial Los Presentes. Fue precisamente *Lilus Kikus* (1954) de Elena Poniatowska el libro inicial de dicha colección. Son los cincuenta también los años en que Juan José Arreola funda los primeros talleres literarios en México. Cuenta Carmen Rosenzweig que en 1954 en el Instituto Mexicano Norteamericano de Relaciones

Culturales estaba colgado un anuncio que decía “Juan José Arreola, clases de estilo literario...” Interesada, Carmen Rosenzweig tomó la clase y en Los Presentes apareció, de su autoría, *El reloj* (después vendría su novela 1956) así como *Espacios* de Mercedes Durand, *Valle verde* de Raquel Banda Farfán y *Casa de niebla* de Margarita Paz Paredes.

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

Cuando en 1956 Luis Leal publica su *Breve historia del cuento mexicano*²⁹, hace acompañar el nombre de

.....
²⁹ Luis Leal, *Breve historia del cuento mexicano*. México: Andrea, 1956 (*Manuales Studium*, 2). Años después, se reedita también en México: Universidad Autónoma de Tlaxcala/ Universidad Autónoma de Puebla, 1990 (*Destino Arbitrario*, 2). Cito por la primera edición. En 1996, la Universidad de California de Santa Bárbara celebró los cuarenta años de la primera edición con un coloquio dedicado a su autor. Para los mismos días del coloquio se publica *El cuento mexicano. Homenaje a Luis Leal*. Ed. Sara Poot Herrera. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1996. De las escritoras estudiadas en este libro coordinado por Elena Urrutia participaron en dicho coloquio Aline Pettersson y Beatriz

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

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

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

Espejo. Sus cuentos —“Batallas” y “*Haute couture*”— están, respectivamente, en pp. 509-516 y 525-528 de *El cuento mexicano. Homenaje a Luis Leal*.

Guadalupe Dueñas es mencionada también entre la “Novísima promoción de cuentistas” (p. 146), dato que, junto con el de Elena Poniatowska, Luis Leal toma de Emmanuel Carballo³⁰. Guadalupe Dueñas, como casi todas las escritoras de este nuevo libro, recorre con su propio ritmo varias décadas y territorios del campo literario. De los años cincuenta son dos de sus libros fundantes: *Las ratas y otros cuentos* (1954) y *Tiene la noche un árbol* (1958).

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

En 1953 publica el suyo María Lombardo de Caso que ha titulado *Muñecos*. Ese mismo año, entre agosto y septiembre, en la Universidad Nacional Autónoma

³⁰ Emmanuel Carballo, *Nuevos cuentistas mexicanos*, 2 ts. México: Biblioteca Mínima Mexicana, 1955.

de México se celebra el tercer Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana. En el contexto de este congreso, aunque no se noten por lo pronto, hay escritoras que se fraguan como tales y las hay ya profesionales. El mismo año de *Lilus Kikus*, Luisa Josefina Hernández publica *Botica Modelo* y Amparo Dávila, *Perfil de soledades y Meditaciones a la orilla del sueño*; estamos hablando de 1954.

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

Los últimos tiempos de 1950 se esmeran aun más, poco antes de tocar el año de 1960. El mismo año de *El libro vacío*, Josefina Vicens escribe los diálogos para la película *Las mil y una noches*. En 1959, junto con Emilio Carballido, Luisa Josefina Hernández escribe el argumento de la película *La torre de marfil*, y con Juan de la Cabada, Elena Garro y Mauricio de la Serna, Jo-

sefina Vicens escribe *Las señoritas Vivanco* y también la historia para la película *Amor se dice cantando*. Es el 59 un año muy atractivo en cuanto a creación femenina, y tenemos *Las buenas conciencias* de Carlos Fuentes. María Lombardo de Caso publica *Una luz en la otra orilla*, Emma Dolujanoff, *Cuentos del desierto* y Amparo Dávila, *Tiempo destrozado*. Luisa Josefina Hernández amarra la década con *Arpas blancas... conejos dorados* y su excelente título *El lugar donde crece la hierba*.

Estamos en los umbrales de los años sesenta. Emmanuel Carballo publica *El cuento mexicano del siglo xx*³¹ y entre las cuentistas que selecciona están Elena Garro (“La culpa es de los tlaxcaltecas”), Emma Dolujanoff (“Arriba del mezquite”), Rosario Castellanos (“La rueda del hambriento”), Guadalupe Dueñas (“Al roce de la sombra”), Amparo Dávila (“La celda”), Carmen Rosenzweig (“Juventud”), Inés Arredondo (“La Sunamita”). ¡Qué década para el cuento mexicano en manos también de mujeres cuentistas! Son años de varias alternativas culturales: ya hay más librerías y editoriales — Joaquín Mortiz, Siglo XXI, Era... —, se puede ir al cine a ver *Los caifanes* (1966), ya puede sintonizarse Radio Universidad, oír a Los Beatles; la UNAM publica el *Diccionario de*

³¹ Emmanuel Carballo, *El cuento mexicano del siglo xx*. México: Empresas Editoriales, 1964.

*escritores mexicanos*³², y México se prepara para la Olimpiada sin saber todavía que en su Plaza de las Tres Culturas el Gobierno ordenará una redada de muerte, una carcería moderna y horrenda, sangrienta y criminal contra los estudiantes. Es éste un capítulo aparte: “Tlatelolco no se olvida”. Sobre la matanza han escrito Elena Poniatowska, Rosario Castellanos y María Luisa Mendoza, entre otras plumas denunciantes de ese “2 de octubre, Día de Muertos” como lo llama Carlos Monsiváis. Volvamos por ahora a la década de los años cincuenta, de aquel pasado que fue mejor que el final de los años sesenta.

Ya nada es igual

En el campo literario mexicano convergen programas de becarios, centros literarios, proyectos de cultura, premios también literarios. Visto a lo largo de los años, parece un milagro la existencia del Centro Mexicano de Escritores (1951-2005), al que se dio fin los últimos meses de 2005³³. Fuerzas del “mal” y del bien tuvieron

.....
³² Aurora M. Ocampo y Ernesto Prado Velásquez, *Diccionario de escritores mexicanos*, con un “Panorama de la literatura mexicana” de María del Carmen Millán. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1967.

³³ Véase el “Réquiem por el Centro Mexicano de Escritores” de José Agustín, Beatriz Espejo, José Luis Espinosa [entrevista con Armando Ayala Anguiano] y Horacio Ortiz.

que ver con su apertura en 1951, cuando la Fundación Rockefeller decidió invertir en una causa noble literaria y crear el *Mexican Writing Center*. Se lanzaron convocatorias para que los aspirantes a la beca presentaran un proyecto. Famoso y generoso, primero por sus becas y después por quienes allí estuvieron, en 1954 dicho *Center* se convirtió en el Centro Mexicano de Escritores, A. C. Como centro de creación literaria fue una catedral, a la que acudían religiosamente escritores y escritoras; como centro de reunión, era como la casa de todos ellos. Entre los rectores de sus normas de funcionalidad estuvieron la estadounidense Margaret Sheed, Alfonso Reyes —su primer presidente—, Felipe García Beraza, muy amigo de Dolores del Río, Carlos Prieto, quien siempre aportó parte de la economía que lo sustentaba, y Martha Domínguez Cuevas. El Padre, el Hijo y el Espíritu Santo del Centro Mexicano de Escritores fueron Francisco Monterde, Juan Rulfo y Juan José Arreola, la trinidad formadora de nuevos escritores. En esa tarea fueron muy importantes también Ramón Xirau y Salvador Elizondo. Entre los tres primeros, entre los cinco y entre todos los escritores de México, podemos decir que la mayor bendición —con actos previos de confesión y comunión en los talleres de escritura— la ha dado hasta el momento Juan José Arreola.

Confabulario. Suplemento de Cultura de *El Universal*, 22 de octubre de 2005.

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

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

A excepción de Josefina Vicens, todas las escritoras de este nuevo libro, al que nos invita Elena Urrutia, tuvieron beca del CME: Luisa Josefina Hernández (1952-53 y 1954-55), y también Inés Arredondo (1961-62), Amparo Dávila y Julieta Campos (1966-67), María Luisa Mendoza (1968-69), Esther Seligson (1969-70), Beatriz Espejo (1970-71) y Aline Pettersson (1977-80). Luisa Josefina Hernández fue la primera escritora becada del Centro Mexicano de Escritores, y en los años cincuenta tuvieron la beca también Rosario Castellanos (1953-54), Elena Poniatowska, Carmen Rosenzweig y Emma Dolujanoff (1957-58 y 1958-59)³⁴.

.....
³⁴ Martha Domínguez Cuevas, *Los becarios del Centro Mexicano de Escritores (1952-1997)*. México: Editorial Aldvs-Cabos

Los proyectos que presentaban los aspirantes a las becas del Centro Mexicano de Escritores nos aproximan a los planes de las ocho autoras mencionadas; los de Josefina Vicens se leen en su propia obra y en la memoria que de ella hace aquí Sandra Lorenzano. Al parecer, Luisa Josefina Hernández no presenta proyectos sino realidades literarias, y Edith Negrín las sigue al “tírese” de cada una de sus innumerables publicaciones y géneros literarios. Las otras estudiosas y los estudiosos de este libro también recorren las obras —antes y después de los proyectos del Centro Mexicano de Escritores— y cada acercamiento privilegia elementos caros a cada hilo que se entresaca; se ofrece así una lectura de conjunto —a la que se incorpora la de *Rueca* de Elena Urrutia— que da lugar a un trenzado de líneas de creación e interpretación del campo literario mexicano.

En 1961, Inés Arredondo propuso con precisión: “Escribir un libro de cuentos” (p. 28). Beatriz Espejo conoce muy de cerca el proyecto y sus resultados, la obra y la vida de Arredondo, y las recrea. Amparo Dávila escribió en 1966: “Me propongo hacer un libro con una docena de cuentos. Como temática, mi tema fundamental es el hombre, su incógnita. Lo que hay en él de vida, de gozo, de sufrimiento y preocupación” (p. 114). Georgina García Gutiérrez se adentra en la fantástica

Sueltos, 1999 (se publican fichas bio-bibliográficas de los becarios del CME hasta el año de 1997).

de la niña de Zacatecas y entrevista a Amparo Dávila, la verdadera. Ese mismo año Julieta Campos se propuso “Un libro de relatos titulado *Los gatos*”. Añade Julieta: “Actualmente trabajo también en un ensayo largo (de aproximadamente 120 cuartillas) sobre ‘La novela y los novelistas contemporáneos’, que se añadiría al proyecto anterior como parte del trabajo de la beca” (p. 74). Danubio Torres Fierro escribe sobre la narrativa en su conjunto y, amigo de la autora, la hace hablar sobre su propia obra. En 1968, María Luisa Mendoza prometió:

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

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

Mi proyecto está básicamente encaminado a la profundización y experimentación —si se puede emplear este término— no sólo desde el punto de vista técnico sino también espiritual, dentro del terreno de la narración corta o en ‘novelle’. De tal manera que el relato o los

relatos que se vayan creando formen un todo dentro de un espacio literario y diferente, y puedan, dado el caso, establecer su propia teoría literaria” (pp. 373-374).

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

Una novela, *Los eternos dioses*, de cierto carácter histórico. Los personajes, alrededor de treinta, forman parte de los círculos de amigos y enemigos que se movían en torno a los Gracos. Todos viven y sufren dentro de un mismo momento en el tiempo. Pretendo que cada uno aporte a la narración un monólogo capaz de matizar y definir los aspectos psicológicos de su mundo (p. 130).

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

Los proyectos de esos años fueron revisados por el Centro Mexicano de Escritores, que tenía entre sus reglas otorgar becas a jóvenes autores. Cuando se le otorga a Guadalupe Dueñas, la escritora acababa de cumplir 40 años. A sus palabras, “El Centro otorga esas

becas a los jóvenes y yo era ex joven, no tenía ya la edad reglamentaria”, Beatriz Espejo comenta: “Fueron Margaret Sheed y Felipe García Beraza quienes alentaron las esperanzas de Lupita y la edad le fue perdonada” (p. 122). Las palabras de Beatriz Espejo y de Guadalupe Dueñas son parte de una entrevista que en 1976 (*El Excélsior*) la autora de *Muros de azogue* le hizo a la de *No moriré del todo*:

Entre las mejores experiencias está la compañía de escritores jóvenes como Vicente Leñero, Inés Arredondo, Gustavo Sainz, Shelley y muchos más [...] El entusiasmo de ellos, sus temas y su creatividad me adentraron en un mundo nuevo cuya visión difería de la mía propia y me era muy saludable. Guardo un maravilloso recuerdo de su amistad, que conservo y hasta la fecha continúa. Fueron verdaderos camaradas. Me atrevería a decir que a su contacto debo mi afirmación dentro de conceptos literarios y humanos que actualmente manejo. La espontaneidad de sus opiniones, la serenidad, la pasión y la alegría que proyectaban y de la cual me hicieron partícipe, me hicieron mucho bien. Creo que, en cierta medida, aligeraron mi abstención y le dieron rienda suelta a mi locura —si eso es posible—. En verdad me sentí confortada en su clima de optimismo, de risa continua, de informalidad y de bromas, tan acorde con mi temperamento. Y eso no quiere decir que no fueran sensatos y capaces de discu-

tir temas inteligentes y profundos. Pienso que sólo entonces pude ser joven y me sentí liberada. En mi mundo cerrado, hecho de irrealdad, de fantasía un tanto siniestra y de tradiciones y abolengos, me ahogaba un poco. En el Centro Mexicano de Escritores encontré el oxígeno que me faltaba. Estos jóvenes poseían un prisma diferente para ver la vida: eran valientes y tenían ideas propias, ¡aunque no todas fuesen acertadas! En una palabra: su trato me fue provechoso (p. 123).

Fue este centro de becarios, una escuela literaria, toda una saga de generaciones³⁵.

Entre los proyectos artísticos colectivos de los años cincuenta y sesenta está el de Poesía en Voz Alta. Su existencia fue de ocho años, de 1956 a 1963. Fue una especie de teatro itinerante. Leyerón lectura en voz alta en la Casa del Lago de Chapultepec; en los teatros El Caballito y Moderno de la Facultad de Arquitectura de la Universidad Nacional Autónoma de México. Viajaron a Guadalajara para presentarse en el Teatro Degollado, y en México actuaron en el Virginia Fábregas y el Teatro Sullivan. Fue un programa de difusión cultural de la UNAM, que estaba a cargo de Jaime García Terrés. Juan Soriano no sólo diseñó trajes y escenografías sino también dirigió obras y fue el personaje más persistente con el proyecto. Participaron en él escritores —Juan José

.....
³⁵ La relación de escritoras becasadas es relativamente extensa.

Arreola, Octavio Paz, León Felipe—, pintores —Juan Soriano, Leonora Carrington, Héctor Xavier—, actrices y actores —Nancy Cárdenas, Rosenda Monteros, Juan José Gurrola, Enrique Stoppen, Ofelia Guilmain, Pina Pellicer—, directores de teatro —Héctor Mendoza y José Luis Ibáñez. Cercanos a las puestas en escena de Poesía en Voz Alta³⁶ estuvieron Juan García Ponce, José Luis Martínez, Carlos Fuentes y Jomi García Ascot, entre otros.

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

Son los cincuenta los años de creación del Premio Xavier Villaurruta, un premio de escritores para escritores creado en 1955. De las escritoras de este nuevo libro que lo han obtenido son Josefina Vicens (*El libro*

³⁶ Véase también Carlos Monsiváis, “Notas sobre la cultura en el siglo XX” en *Historia general de México* [1976], t. 2, 3ª ed. México: El Colegio de México, 1981, pp. 1546-1547.

vacío, 1958), Esther Seligson (*Otros son los sueños*, 1973), Julieta Campos (*Tiene los ojos rojizos y se llama Sabina*, 1974), Amparo Dávila (*Árboles petrificados*, 1977), Inés Arredondo (*Río subterráneo*, 1979), Luisa Josefina Hernández (*Apocalipsis cum figuris*, 1982). De estas “nuestras escritoras”, algunas de ellas han recibido también el Premio Magda Donato, creado por ella misma —Carmen Nelken es su nombre— y otorgado por la Asociación Nacional de Actores. Cumplieron sus requisitos humanitarios y literarios Luisa Josefina Hernández (*Nostalgia de Troya*, 1971); María Luisa Mendoza (*Con él, conmigo, con nosotros tres*, 1971); Esther Seligson (*Luz de dos*, 1979); Beatriz Espejo (*Julio Torri, voyerista desencantado*, 1987). Se le dio también a Angelina Muñoz-Huberman, *Morada interior* (1972); a Margo Glantz, *Las genealogías* (1982); a Ikram Antaki, *La cultura de los árabes* (1989). Entre otros escritores, a José Emilio Pacheco y a Augusto Monterroso.

La amistad, ah, la amistad

¿Por qué no un libro sobre mujeres escrito por mujeres y por hombres también? Es lo que Elena Urrutia —fundadora del Programa Interdisciplinario de Estudios de la Mujer de El Colegio de México y, antes, cofundadora de la revista *Fem* y editora de *Imagen y*

*realidad de la mujer*³⁷ — pensó al idear este proyecto³⁸ del que resulta, y así lo hemos llamado, un nuevo

.....
³⁷ *Imagen y realidad de la mujer*. Comp. Elena Urrutia. México: Secretaría de Educación Pública, 1975.

³⁸ Algunos antecedentes bibliográficos de proyectos similares que incluyen a las escritoras del nuevo proyecto: Sara Seifchovich, *Mujeres en espejo. Antología de narradoras latinoamericanas del siglo xx*. México: Folios Editores, 1983 & 1985 (volumen 1: Esther Seligson; volumen 2: Inés Arredondo, Amparo Dávila, Julieta Campos). Martha Robles en sus dos tomos de *Escritoras en la cultura nacional* (1985) había reunido, en distinto orden, a seis de ellas: Josefina Vicens, Luisa Josefina Hernández, Amparo Dávila, Inés Arredondo, María Luisa Mendoza y Esther Seligson. En *Señas particulares: escritoras* (México: Fondo de Cultura Económica, 1987) Fabienne Bradu estudia a Inés Arredondo, Josefina Vicens, Julieta Campos y a Luisa Josefina Hernández. Véase también *Sin imágenes falsas sin falsos espejos*. Coord. Aralia López González. México: El Colegio de México, 1995; de las escritoras de este nuevo volumen allí aparecen trabajos sobre Josefina Vicens (Ana Rosa Domenella), Luisa Josefina Hernández (Gloria Prado G.), Inés Arredondo (Brianda Domecq y Claudia Albarrán), Amparo Dávila (Susan A. Montero e Irenne García), María Luisa Mendoza (Luzelena Gutiérrez de Velasco y María Dolores Bolívar), Aline Pettersson (Laura Cázares y Lady Rojas-Tempre) y Esther Seligson (Aralia López González). Son fundamentales los libros del PIEM y los del Taller de Teoría y Crítica Literaria Diana Morán; entre otros, *Escrituras en contraste. Feme-*

mapa cultural y literario trazado ahora —mediados de la primera década de este también nuevo milenio— sobre líneas de escritura femenina iniciadas profesionalmente como conjunto en la década de los años cincuenta y que, con rasgos firmes y seguros, se extienden hasta nuestros días.

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

Guadalupe Dueñas tomaba muy en cuenta los consejos literarios de Ramón Xirau y decía que eran fundamentales para los becarios del Centro Mexicano de Escritores. En 1958, con la publicación de *Tiene la noche*

nino/masculino en la literatura mexicana del siglo xx. Eds. Maricruz Castro, Laura Cázares y Gloria Prado. México: Editorial Aldvs-Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, 2004.

un árbol, en el periódico *Novedades* Alfonso Reyes, José Luis Martínez y Emmanuel Carballo hablaron de la cuentista, y Reyes y Carballo saludaron a la cuentista poeta. En aquella ocasión dijo José Luis Martínez: “Hoy ha juntado Guadalupe Dueñas en su primer libro [*Las ratas*, 1954], otros nuevos a aquellos primeros cuentos, lo que hará posible que se divulgue y admire su obra que enriquece —con una nota breve y singular— la ya valiosa del grupo femenino de cuentistas contemporáneas”³⁹.

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

.....
³⁹ *Los becarios del Centro Mexicano de Escritores (1952-1997)*, p. 122; tomado del periódico *Novedades*, 1958.

En el momento de la carta aquí mencionada, Josefina Vicens acababa de publicar *El libro vacío* reconocido ese año de 1958 —ya lo dijimos— con el Premio Xavier Villaurrutia, antecedido por *Pedro Páramo* (1955) de Juan Rulfo y por *El arco y la lira* (1956) de Octavio Paz. Los tres “Villaurrutia” firmaban la carta a favor del poeta colombiano. De los otros firmantes, una década después se le ofrecería a Elena Poniatowska por *La noche de Tlatelolco* (1969); antes de ella lo obtendrían Rosario Castellanos por *Ciudad Real* (1960) y Elena Garro por *Los recuerdos del porvenir* (1963). Tratándose de escritoras, fue Josefina Vicens quien inauguró la ristra de escritoras que lo han obtenido⁴⁰. El mismo año que lo obtuvo, mandó el libro a Octavio Paz quien contestó

.....
⁴⁰ Además de Vicens, Seligson, Campos, Dávila, Arredondo y Hernández, otras escritoras distinguidas con el Villaurrutia hasta la primera mitad del año 2006 son Tita Valencia, *Minotauromaquia. Crónica de un desencuentro* (1976); Silvia Molina, *La mañana debe seguir gris* (1977); Isabel Fraire, *Poemas en el regazo de la muerte* (1978); Ulalume González León, *El riesgo del placer* (1978); Margarita Villaseñor, *El rito cotidiano* (1981); María Luisa Puga, *Pánico o peligro* (1983); Carmen Alardín, *La violencia del otoño* (1984); Margo Glantz, *Síndrome de naufragios* (1984); Lisa Block de Behar, *Una retórica del silencio* (1984); Angelina Muñiz-Huberman, *Huerto cerrado, huerto sellado* (1985); Bárbara Jacobs, *Las hojas muertas* (1987); Carmen Boullosa, *Antes, La salvaja y Papeles irresponsables* (1989); Coral Bracho, *Ese espacio. Ese jardín* (2003).

con las líneas que se convertirían en la carta prefacio de la edición francesa y de las siguientes reimpresiones de *El libro vacío*⁴¹.

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

⁴¹ La carta se incluye en *México en la obra de Octavio Paz II. Generaciones y semblanzas. Escritores y letras de México* (Eds. Octavio Paz y Luis Mario Schneider. México, Fondo de Cultura Económica, 1987). Aparece en “Protagonistas y agonistas. Narradores”; véase “Josefina Vicens: ‘El libro vacío’”, pp. 590-591.

Qué decir del “Grupo de los Ocho”, formado por Rosario Castellanos, Dolores Castro, Roberto Cabral del Hoyo, Javier Peñalosa, Honorato Ignacio Magaloni, Alejandro Avilés, Octavio Novaro y Efrén Hernández. Y si de amistades se trata, no se puede hablar de Luisa Josefina Hernández si no se menciona a Emilio Carballido, a Rosario Castellanos, Sergio Magaña, Jorge López Páez, Jorge Ibargüengoitia, Héctor Mendoza, Seki Cano, y de Rodolfo Usigli, Fernando Wagner y Enrique Ruelas. Cuando Sergio Magaña se refiere a “Las telenovelas y la generación 1961-62”⁴² y al trabajo colectivo del guion de “Las momias de Guanajuato”, menciona entre sus guionistas a Guadalupe Dueñas, Inés Arredondo, Miguel Sabido, Jaime Augusto Shelley, Gabriel Parra, Vicente Leñero. Y qué decir, por ejemplo, de la amistad de Inés Arredondo, Juan García Ponce, Salvador Elizondo, Huberto Batis, José de la Colina, Jorge Ibargüengoitia, José Emilio Pacheco, Carlos Valdés, Sergio Pitol, Margo Glantz, Carlos Monsiváis, Elena Poniatowska, de quien Juan Rulfo escribió la contraportada de *Los cuentos de Lilus Kikus* de 1967⁴³. Hubo también grupos de amistades “enfrentados” a otros grupos, mafias, enemistades, pero de eso aquí no me ocupo (en otras partes, tampoco).

.....
⁴² Sergio Magaña, “Las telenovelas y la generación 1961-62”. *La Jornada Semanal* (24 de noviembre de 1996).

⁴³ Elena Poniatowska, *Los cuentos de Lilus Kikus*. Xalapa: Universidad Veracruzana, 1967.

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

El título *Nueve escritoras mexicanas nacidas en la primera mitad del siglo xx, y una revista* conforma un horizonte de permanencias y pertenencias. Dentro y fuera de México han obtenido becas —la Fullbright, de la Fundación Rockefeller, la Fairfield, del FONCA, de la Universidad de Stanford...; premios —además del Villaurrutia y del Magda Donato, la Medalla Fray Bernardo Balbuena, el Premio Nacional de Periodismo, el Premio Colima de Narrativa, Premio Nacional de Cuento San Luis Potosí, el Premio Festival Dramático del INBA, el Gabriela Mistral... —; reconocimientos —Doctorados *honoris causa*, de la Asociación de Escritores de México, del Pen Club.... Incluso hay premios con su nombre como el de novela breve Josefina Vicens o el de cuento Beatriz Espejo en Mérida y en Tlaxcala.

Con los nueve nombres de este nuevo libro podemos seguir huellas de tinta en el mapa mexicano de

escritoras, traductoras, poetas, novelistas, cuentistas, dramaturgas, cronistas, ensayistas, periodistas, entrevistadoras, guionistas, juezas de concurso, investigadoras, estudiosas, profesoras, lectoras, amigas. Son mujeres que hablan de mujeres, escritoras que escriben sobre escritoras. Beatriz Espejo, por ejemplo, lo hace sobre Carmen Rosenzweig⁴⁴ y en “Relatos clásicos, legado de Lupe Dueñas a la literatura mexicana”, dice:

A finales de los años cuarenta surgieron escritoras dueñas del aura que les permite ganarse el pan y la autonomía. Entre ellas destacó Rosario Castellanos... Las mujeres siguieron apareciendo una tras otra y tomaron sus puestos a veces de manera fulgurante. Elena Garro es quizás la mejor prueba, con sus ojos de niña traviesa y la originalidad de sus narraciones o piezas dramáticas, y Amparo Dávila y María Luisa Mendoza y Luisa Josefina Hernández y Guadalupe Dueñas y Esther Seligson y Brianda Domecq...⁴⁵

.....
⁴⁴ Beatriz Espejo, “La obra reunida” en *Mujeres en el arte*. Número monográfico de *Tierra Adentro* (2001), núms. 108-109.

⁴⁵ Reportaje de César Güemes en *La Jornada* (Domingo 13 de enero de 2002); sección *Cultura*; como subtítulo del reportaje destacan las palabras de Beatriz Espejo, “Pertenece a la generación de mujeres que ganó su autonomía con su creación”.

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

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



Mujeres al borde de un relato fantástico

Fantasías en torno a lo fantástico

La cuentística mexicana de autoría femenina se acerca de varias maneras al relato de corte fantástico, concebido éste como resultado de una escisión temática y estructural en el acto de la escritura; cuando dicha escisión y lo que de ella resulta se percibe en la lectura el relato deviene fantástico. Para que esto suceda, sin embargo, es necesario que permanezca la indefinición en la historia que se cuenta o en la escritura que la cuenta; que por parte de quien lee —y, agrego, de quien escribe también— permanezca la duda, como se le ha llamado a esa indefinición o ambigüedad; y, sobre todo, que exista la necesidad —¿imposibilidad?— de aceptar o renunciar a una de las dos “realidades” temáticas o estructurales de un texto ya que estrictamente, y si hubiera que tomar una postura, éstas serían irreconciliables en el relato fantástico¹. En el punto de la desavenencia y de una especie

.....

¹ Sobre la convivencia de dos realidades u órdenes distintos que conviven en el realismo mágico, pero que se excluyen en el relato fantástico, véase la propuesta de Marta Gallo, “Fantástico *versus* realismo mágico”, *Coloquio Internacional*

de tercero excluido —se es una cosa o se es la otra, pero no una y la otra— se daría el relato fantástico.

Pero no se trata, al menos aquí, de sitiar o de cercar lo más estrictamente posible la categoría de relato fantástico, ni de diferenciarlo rotundamente de otras categorías vecinas, por ejemplo, de lo maravilloso, lo real maravilloso o el realismo mágico. Tampoco de leer la cuentística mexicana femenina a la luz de cuestionamientos, convenciones y precisiones (o intentos de precisiones) respecto al relato fantástico y lo fantástico, y recorrer lo propuesto teórica y críticamente sobre tales concepciones². Se trata más bien de sugerir nombres de cuentistas y títulos de cuentos cuyas situaciones creen espacios fisurados por órdenes distintos; éstos pueden convivir con extrañamientos mutuos, pero sin problemas —léase realismo mágico— o entrar en conflictos irreconciliables —léase relato fantástico. Decidir por la convivencia o por la incompatibilidad (incompatibilidad de caracteres literales

de Literatura Fantástica 2001: Odisea de lo Fantástico, llevado a cabo en The University of Texas at Austin, 26-29 de septiembre de 2001. Propuesta basada en Roger Callois.

- ² Amplia y actualizada información ofrecen Ana María Morales y José Miguel Sardiñas, “Bibliografía sobre literatura fantástica”, en *Signos Literarios y Lingüísticos* 2.2 (2000), 181-212. Añado a ella el artículo de Raymond Trousson, “Du fantastique et du merveilleux au réalisme magique”, en Jean Weisberger, *Le réalisme magique*, Editions L’Age D’Homme, Bruxelles, pp. 33-42.

y fantásticos) nos llevaría a tomar una posición que por ahora dejamos pendiente. Esta digamos indecisión nos permite leer sin prejuicios “fantásticos” a las cuentistas mexicanas del siglo xx y a la primera sospecha, eso sí, considerarlas para una posible propuesta fantástica.

La sospecha en la lectura surge cuando en los cuentos —y no los estamos catalogando, aunque sí podemos hacer por ahora un pequeño catálogo de ellos— hay sucesos que son misteriosos o son contados de modo y con tono misterioso, hay tensión en lo que se cuenta y como se cuenta, situaciones inexplicables, vacíos de información, presencias (o ausencias) extrañas, personajes que toman el lugar de otros personajes, efectos que no tienen ninguna causa, causas que dan lugar a efectos no previstos, hechos que surgen por azar y cambian aquello presupuesto, incluso hechos que de tan absurdos se antojan fantásticos.

Para contextualizar mi lectura y ceñirla hasta donde sea posible a un código “fantástico”, y de ser posible deslindar textos fantásticos de los que no lo son, es menester no obstante decir algo más sobre lo fantástico (en cuanto a la realidad, que hay quienes creen que existe, que es real, que es una, y que fuera de ella hay otras cosas) para así poder decir algo más también sobre el relato fantástico (en cuanto a la ficción, que hay quienes creen que no existe, que es ficción, que no es más que eso, que está fuera de la realidad). Considero que lo primero, lo fantástico, ni se aparta de la realidad, ni es marginal a

ella, ni mucho menos se le contrapone; para decirlo más rotundamente, lo fantástico no tiene nada que ver con la oposición a la realidad, sino que ocurre en la realidad (todo es real, nada es real, porque ¿qué es lo real?). Es un costado de la realidad, aquél no previsto y que en su ocurrencia contingente sorprende; o aquel otro que, al ocurrir una y otra vez, sorprende menos, pero no por eso pierde su carácter fantástico, “neutralizado” por quienes se han acostumbrado a su recurrencia, pero que aun así, y debido a varias razones, de pronto pueden volver a sorprenderse; también puede ser algo o alguien no esperado o la manera como se presenta (o incluso como desaparece) ese alguien o algo. Tan real como fantástico es aquel arco iris gigantesco y brillante que una tarde asoleada con lluvia atraviesa sólo unos instantes la carretera por donde uno va; tan fantástica como real es una pesadilla que, en el colmo de la realidad, ocurre en el mismo sitio donde se duerme. Quien vive la realidad de ésta o aquella experiencia la vive como fantástica. Otro tipo de experiencias o de sucesos se viven como fantásticos mientras de ellos no se tiene ninguna explicación. Unas experiencias son inefables y por siempre fantásticas (el arco iris, la pesadilla); otras son inexplicables y en cierto momento, cuando logran explicarse, pierden su carácter fantástico o, de allí lo fantástico del asunto, no lo pierden nunca. Es el caso de fenómenos naturales o científicos. Lo fantástico puede ser real, lo real fantástico, y no hemos dejado de hablar de la realidad y de lo fantástico que la irrumpe o sustenta.

Respecto al relato fantástico o es lo que se cuenta (historia o parte de la historia), el tema pues, lo narrado; o es el cómo se cuenta (escritura), es decir, la estructura, la narración; o es la médula (carne y esqueleto/historia y escritura/lo narrado y la narración) de una ficción, la ficción misma. Como en el caso de la realidad y lo fantástico —concurrencia de mundos diversos, a veces predominan unos, en ocasiones otros—, en la ficción y el relato fantástico concurren varios mundos diversos y tonalidades distintas. Y como en el caso de la realidad asaltada o apuntalada por lo fantástico, en la propia ficción de pronto aparece, o ya estaba, otra ficción, o un costado de la primera que irrumpe, que es incontrolable, que extrañamente, aflora y desplaza a la primera ya de manera temática, ya estructural. A partir del entrecruzamiento de mundos posibles e imposibles, se puede formar un campo semántico fantástico y, por qué no, mágico y maravilloso con palabras como incertidumbre, magia, azar, horror, alucinación, terror, confusión, enigma, muerte, miedo, oscuridad, locura; con lo insólito, absurdo, raro, extraño, enigmático, mágico, alucinante, irracional, fascinante, inexplicable, inquietante, misterioso, sobrenatural, pavoroso, macabro, engañoso, perturbador³, sombrío; hay fantasmas,

.....
³ Véase María Cecilia Graña, “Escribir desde el umbral: lo perturbante en tres relatos femeninos”, *Escritos. Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje* 21 (2000), 295-320.

aparecidos, muertos; personajes desconocidos, raros, extraños, monstruosos, impenetrables, innombrados, incluso malignamente dulces... Allí, en un amplio territorio léxico, sintáctico y semántico, se ubicaría propiamente la cuentística femenina mexicana de corte fantástico.

Mi propuesta es que, en la fusión de mundos y órdenes distintos —ya choquen, ya se reconcilien—, esos cuentos rozan el relato fantástico; sus autoras, o muchas de ellas, en su propio titubeo quedan en el borde del relato fantástico; el titubeo reafirma el borde, lo fantástico de sus relatos. De ahí el título de mi trabajo⁴. Con sólo asomarse a muchos de sus libros de cuentos se percibe de inmediato que lo fantástico —léase relato fantástico— ronda por muchas historias y situaciones, incluso organiza algunos cuentos, da tono a la voz narrativa, se instala en los personajes, en los tiempos y espacios que habitan, da lugar a dualidades temáticas, temporales y espaciales. Un breve recorrido por esos cuentos nos acercaría a lo que la cuentística mexicana femenina concibe como relato fantástico. Se trata ahora de bordear la cuentística de las mujeres; el horror, que muchas de ellas cargan en los hombros, es expulsado por la boca

.....
⁴ Una versión preliminar y muy breve de “Mujeres al borde de un ataque fantástico” fue leída en el *Primer Congreso Internacional de Literatura Fantástica*. Casa de Las Américas, La Habana, Cuba, 19-22 de julio de 1999.

de la pluma; la tinta discurre misteriosa y acaba algunas veces, si no muerta de risa, sí en sonrisas que ironizan y tientan hasta al (im)propio demonio.

Fantasmas y misterios en cuatro escritoras del siglo XIX

Entre las precursoras de esta cuentística están algunas escritoras nacidas en el siglo XIX⁵. Ejemplifican Josefa Murillo, Laura Méndez de Cuenca, María Enriqueta Camarillo y Roa de Pereyra y Dolores Bolio. Josefa Murillo en “Entonces y hoy”⁶ juega con la idea de que los “blancos fantasmas, negros trasgos, pardos duendes, azuladas luces y calaveras de ojos de fuego” (p. 194) fueron apariciones que se han esfumado. Que del pacto con el Diablo resultaron descubrimientos que hicieron que desaparecieran “las benditas ánimas que so-

.....
⁵ Véase *Las voces olvidadas. Antología crítica de narradoras mexicanas nacidas en el siglo XIX*, eds. Ana Rosa Domenella y Nora Pasternac, El Colegio de México, México, 1991.

⁶ Publicado en *Los mejores cuentos mexicanos*. Edición 1999, ed. Hernán Lara Zavala, con la colab. de Alberto Arriaga, Joaquín Mortiz-Planeta, México, 1999, pp. 190-195; se informa en esta antología que “Entonces y hoy (al correr de la pluma)” —inédito en vida de la escritora (1860-1898)— apareció en la revista de la *Universidad de México*, núm. extraordinario, 1998, pp. 66-68 (pp. 11-12 y 283).

lían visitarnos el año 1840. ¡Oh, sencilla ignorancia de entonces! ¡Oh, terrible sabiduría de hoy!” (p. 195). El tono humorístico de este primer cuento compara el “entonces” al “hoy” y juega también con la nostalgia de aquellas “apariciones”, vistas así por motivos distintos, conveniencias, intereses y decoro de los personajes que eran o muy vivos o incautos.

En *Simplezas*⁷ de Méndez de Cuenca, cuentos inscritos en el costumbrismo, romanticismo y positivismo de la segunda mitad del siglo XIX mexicano, como bien señalan Domenella, Gutiérrez de Velasco y Pasternac, hay muertes, tragedias, gusto por lo truculento y —prosa modernista⁸, parte de la suya— también por “lo fantasmagórico y macabro” (p. 122).

En el primer libro de cuentos de María Enriqueta —*Sorpresas de la vida* de 1921— se publica “El tranvía” en el que el narrador manifiesta su interés por la psicología,

.....
⁷ Librería Paul Ollendorff, París, 1910; 2a. ed., INBA-Premiá, México, 1983. Tomo los datos de Ana Rosa Domenella, Luzelena Gutiérrez de Velasco y Nora Pasternac, “Laura Méndez de Cuenca: espíritu positivista y sensibilidad romántica”, *Las voces olvidadas*, pp. 117-138.

⁸ Véase de José Emilo Pacheco, *Antología del modernismo. 1884-1921*, UNAM, México, 1970. María Enriqueta Camarillo de Pereyra es la única mujer que aparece en esta antología poética (pp. 89-95).

como recuerda María Rosa Fiscal⁹, quien señala también la presencia del sueño en el relato. Entre otros títulos de cuentos de María Enriqueta, Fiscal menciona “Enigma y símbolo” y “El misterio de su muerte”, los dos de 1926; a su autora, dice, la caracteriza “su deseo por frecuentar el género del suspenso” (p. 196). De María Enriqueta podemos asomarnos a su cuento “Visita misteriosa”¹⁰. La narradora, *alter ego* de la autora, cuenta que a punto de sentarse a escribir recibe la visita de una dama con el rostro cubierto, quien se queja del triste destino que

.....
⁹ “Reencuentro con María Enriqueta”, *Las voces olvidadas*, pp.181-199; la cita, en p. 193. Fiscal cita la novela *El secreto* (1922), de “marcada preocupación psicológica” (p. 186). Cita también *Fantasías y realidades* (1933) que, entre otros textos, contiene cuentos.

¹⁰ Publicado en *Del tapiz de mi vida*, Espasa-Calpe, Madrid, 1929; aparece en la edición de Aurora M. Ocampo, *Cuentistas mexicanas. Siglo xx*, UNAM, México, 1976, pp. 13-14. Ester Ortuño tiene “La extraña visita” (*Girándula*, Porrúa, México, 1973; lo tomo de *Acechando el unicornio. La virginidad en la literatura mexicana*. Ed. Brianda Domecq, Fondo de Cultura Económica, México, 1988, pp. 196-198). El personaje femenino, hospitalizado, dice que un Santo le hace “el milagrito” en la iglesia de Nuestra Señora y que espera un hijo de él. Mientras cuenta su historia, vivida en soledad, dice estar viendo ajolotes que, como los hombres, deshonoran a las mujeres. Ella debe ser pura como la Virgen. Quien así habla es una monja, “poseída” del siglo xx; el hospital, al parecer, un manicomio.

le ha sido impuesto por la autora: “aquí me tienes —le dice—, hecha tu víctima, envuelta en luto de la cabeza a los pies; toca negra, hábito negro, zapatos negros” (p. 12). La visita, que se dice “desgraciada”, se identifica como la pluma de la escritora —la pluma dialoga con la escritora—, quien dice despertar de un sueño. Ya despierta, la narradora se refiere a su doncella (así la llama), quien le ha traído como regalo tinta color violeta y quien le pide que escriba versos para el bautizo del niño de los vecinos que acaba de nacer. La autora dice haberse negado y que sólo escribiría en caso de que la madre del niño hubiera tenido algún problema en el parto. Al sentarse a escribir, siente remordimientos con el instrumento de su trabajo; su “realidad”, la de ser una escritora que sólo utiliza tinta negra y escribe tan sólo sobre pesares, la remite al diálogo soñado en el que la pluma se queja; la “realidad” le da a ésta la razón. Dice la escritora, “me sentí culpable ante ella” (p. 14). La visitante misteriosa le hace un reclamo en el sueño que, aunque no atendido, confronta a la escritora con el tipo de textos que crea.

Hay misterio, y secretos también, en los textos de Dolores Bolio. Los relatos de su novela breve *Una hoja del pasado* (1920)¹¹ surgen de una caja de marfil, que

.....
¹¹ *Una hoja del pasado*, Andrés Bota e Hijo, México, 1920. Véase también *La cruz del maya*, A. del Bosque Impresor, México, 1941; *Wilfredo el Velloso*, edición de la autora (1943); *Mamá grande cuenta que...*, México, Imprenta Mexicana,

recuerdan el tono y la estrategia de escritura de algunos textos decimonónicos como los de Juana Manuela Gorriti. En “Numen de la selva” de *La cruz del maya* (pp. 301-310), con ecos quiroguianos, la muerte trágica de la esposa conlleva a la locura del marido; riendo y llorando ya en el manicomio quiere salvar a la esposa del reptil, que “jugando” él mismo —el marido— metió en la alcoba para que ella perdiera el miedo de vivir en la selva. La muerte ronda también en textos de *Wilfredo el Velloso* y en *Mamá grande cuenta que...* En “Lunar”, un relato de este último título, hay una coincidencia misteriosa; el marido descubre que el lunar de su esposa del que él se burla es el mismo del de la Virgen del Lunar que en esos días llevan al pueblo donde ellos viven. La escritora enfoca la pareja y en sus relaciones ubica el misterio. En cada texto, Dolores Bolio imagina con el lenguaje. Sus textos, plenos de sensibilidad, sensaciones, sentidos y aromas, juntan la vida con la muerte. Ella misma se refiere a su muerte: “Dolores alude a su cajón de muerta [...] marca un pasaje de lo conocido a lo desconocido, de la vida a la muerte [...], a la que concibe

1944. “La leyenda de una bruja” (*A tu oído*, Imprenta Militar de los Hnos. Pérez, La Habana, 1917; también en *En silencio*, edición de la autora, 1936) es un ritual de “magia negra”. La infelicidad del personaje desborda el poema —nótese que la leyenda es un poema— dedicado nada menos que a Satanás.

como comunión de cuerpos y como misterio al que se vuelve”¹². Es Dolores Bolio escritora del misterio, en las relaciones de sus personajes y en las relaciones de sus propios textos. Ella, María Enriqueta, Laura Méndez de Cuenca y Josefa Murillo son cuatro de las escritoras que rozan a su manera, decimonónicamente y en las primeras décadas del siglo xx, el relato fantástico.

La fantástica realidad de Nellie Campobello

A principios de los años treinta sorprende el relato de una niña que dedica a su mamá realidades fantásticas: “A Mamá que me regaló cuentos verdaderos en un país donde se fabrican leyendas”. Es ésta la dedicatoria de Nellie Campobello de *Cartucho. Relatos de la lucha en el Norte de México* publicada en 1931¹³. Esos “cuentos verdaderos” parecieran fantásticos —lo son— pero más bien son costados fantásticos manifestos durante la Revolución mexicana y manifestados en la pluma de

.....
¹² Sara Poot Herrera, “Dolores Bolio: figura literaria de vuelta de siglo”, *Las voces olvidadas*, pp. 227-246; cita, en p. 246.

¹³ Nellie Campobello, *Cartucho. Relatos de la lucha en el Norte de México* (1931). Utilizo aquí la edición de Jorge Aguilar Mora, Era, México, 2000.

Nellie Campobello que cuece (y cose también) con su pluma lo crudo de la realidad.

Los relatos de *Cartucho* no sólo están vivos de tanta muerte y sangre fresca, narrados descarnada y magistralmente por una niña, sino que en ocasiones lo fantástico —niveles distintos de lo fantástico— aflora en la creencia, el milagro y el deseo. En “Nacha Ceniceros” (pp. 66-67), primero se cuenta la versión conocida: Nacha Ceniceros fue mandada fusilar por Pancho Villa debido a que mató accidentalmente a un joven coronel del que estaba enamorada. De allí, la creencia popular: “Hoy existe un hormiguero donde dicen que está enterrada” (p. 66). Sin embargo, su narradora dice “destejer una mentira” (p. 67) sobre la muerte de este personaje femenino. Que Nacha haya muerto y que el hormiguero señale la fecha y el lugar es reemplazado por la seguridad de la narradora al decir que Nacha no murió. La ficción de Campobello decide la “verdad” de los hechos aun avalados éstos por la creencia en el hormiguero que señala el lugar donde mataron a esta soldadera. La creencia popular avalaría su muerte; el relato “fantástico”, su vida.

En “El milagro de Julio” (pp. 129-130) su personaje, quien ruega por la paz en tiempos de guerra, de revolución, pide a la Virgen que lo vuelva chiquito. La Virgen del Rayo le cumple su deseo, lo vuelve niño: “Él se lo había pedido a la Virgen. Ella le mandó una estrella de las de su vestido. La estrella lo abrasó. Lo enterraron en

una caja chiquita. Los hombres que lo llevaron al camposanto lo iban meciendo al ritmo de sus pasos” (pp. 129-130). La Virgen se llena de dolor —¿con la petición?, ¿con el milagro?—, mientras las estrellas de su enagua queman a Julio, lo hacen chiquito, y el brillo de la escena, del milagro, de la tragedia, queda grabado en la mente de todos. Campobello eterniza “el milagro” plasmándolo entre los *Relatos de la lucha en el Norte de México*.

Son tantos los muertos de Parral, que la fuerza de *Cartucho* los hace inmortales. Casi al final del libro se recuperan y entonan las canciones de aquellos jóvenes alegres, llenos de vida y “conformes con su suerte”. En el relato “Los oficiales de la Segunda del Rayo” (pp. 143-147) vuelven los jóvenes que murieron en la lucha: “Su canto sigue testereando sobre las puertas, ellos se barajan en la sombra para dejarse ver con la luna; sus cuerpos se alargan, yo creo que quieren parecer fantasmas de cuentos para niños miedosos” (p. 147). Desde el epígrafe, “Cuentan que es verdad que/ se aparecen en la calle” (p. 143), se da un desplazamiento hacia la vida. Si bien los jóvenes están “conformes con su suerte”, Nellie Campobello está inconforme con su muerte y los resucita con las propias canciones que ellos cantaban. En los relatos de *Cartucho*, en el texto de la propia muerte que se denuncia, lo fantástico restituye la justicia. El personaje infantil —la niña— narra de manera fantástica la cruda realidad. Rompe así con la tradición del relato masculino revolucionario.

Guadalupe Dueñas y su primer árbol fantástico

A principios de los años cincuenta, Guadalupe Dueñas publica *Las ratas y otros cuentos* (1954) y *Tiene la noche un árbol* (1958)¹⁴. La obra en su conjunto roza y se adentra en lo fantástico. Fantástico parece el personaje masculino del cuento “Tiene la noche un árbol” (pp. 19-22), que da título al volumen. Hay una especie de estilo indirecto: habla una voz en tercera persona mientras que lo que ocurre es visto por un niño pequeño que asiste al catecismo impartido por una joven que muere en esos días. El niño observa al extraño que ronda la casa de la catequista antes de la muerte de ésta: “los cinco días ha estado al borde de la casa, con la misma chaqueta roja, con el mismo pantalón ceñido y los mismos zapatos de bailarín. Las mujeres le espían los ojos, demudados, de azufre, la boca inflexible, los ademanes vacíos” (p. 19). Es críptica la descripción tanto por el extraño ropaje del personaje cuanto por las palabras que describen la

.....

¹⁴ Guadalupe Dueñas, *Las ratas y otros cuentos* (Ábside, México, 1954); *Tiene la noche un árbol* (Fondo de Cultura Económica, México, 1958); contiene 25 cuentos. Véase también, *No moriré del todo*, Joaquín Mortiz, México, 1976; incluye 24 cuentos, algunos de ellos de índole fantástica, por ejemplo, “Pasos en la escalera”, “Girándola”, “La ira de Dios”. Véase también *Imaginaciones* (Jus, México, 1977) y *Antes del silencio* (Fondo de Cultura Económica, México, 1991).

manera como las mujeres ven al personaje. Se describe después el entierro, el cementerio, al “hombre rojo de la noche”, el de la “chaqueta en llamas, deshecho y firme como un cirio” (p. 21). El símil se contagia de muerte y el lenguaje poético reafirma el misterio de la situación. Frente a la alcoba de la joven ya muerta, el niño se detiene; es la huerta donde tomaba la clase de catecismo, “[a] hí están todavía unas hojas de parra desprendidas de alguna ofrenda mortuoria y un gancho de plata perdido en la tierra” (*id.*). Con lo fúnebre, lo poético que alude a un objeto cuya ausencia de referente explícito acrecienta el misterio. El niño, además, siente la presencia de la joven catequista, “adivina la marca de sus pasos y la muselina del traje le roza las rodillas” (*id.*) y ve al “hombre del saco rubí”, el mismo que visitó antes a la joven y que un día salió seguido por los gritos de ella; ahora llora detrás del árbol de la noche. El pequeño Abel se hace cómplice de una relación cortada por el destino.

“Historia de Mariquita” (pp. 23-27) trata de la hermana mayor de siete niñas; nacida antes de tiempo, el padre decide conservarla en un pomo de chiles al que, en una especie de ritual, cambia de líquido al menos una vez al año. La familia se muda de casa una y otra vez, y Mariquita, a quienes no podían dejar en cualquier lugar ya por la desazón de la mamá, ya por la sensibilidad del papá, finalmente quedaba en el cuarto de las niñas. Antes de dejarla en el lugar que sería su destino en la casa a la que recientemente se mudaban, “[e]n ocasiones que-

daba debajo de la cama, otras en un rincón estratégico; pero la mayoría de las veces la localizábamos —dice la narradora— arriba del ropero” (p. 23).

La narradora, una de las hermanas de Mariquita, es quien descubre en el ropero el “envase carmesí de forma tan extraña que el más indiferente se sentía obligado a preguntar de qué se trataba” (p. 24); cuenta el extrañamiento y el horror que sufren quienes se dan cuenta de su existencia y contenido, estupor que vive una de las hermanas mientras que quien narra se divierte con Mariquita. Que un objeto extraño provoque efectos diferentes —familiaridad por parte de unos de los que viven en la casa, terror por parte de otros que conviven también bajo el mismo techo— ejemplifica los distintos modos de vivir realidades y ficciones de órdenes distintos; va de la aceptación al terror pasando, en esta historia, por el estupor, el recelo y el rechazo de los otros.

Años después las hermanas ya están solas, y siguen los cambios habituales y tradicionales de domicilio. Uno es a “un señorial caserón en ruinas” (p. 25). Creen que hay fantasmas, pero poco a poco se acostumbran a los ruidos; lo extraño se hace familiar. Ése no es el problema, sino que “[l]as sirvientas inventaron que la culpable era la niña que escondíamos en el ropero: que en las noches su fantasma recorría el vecindario” (p. 26). Las hermanas se sienten presionadas y deciden enterrar a Mariquita, aburrida en el agua que al no haber sido

cambiada durante tres años le impedía ver el paisaje. A falta de acta de defunción, negada por los médicos, el entierro es en el jardín de la casa, “como si se tratara de un canario” (p. 27). Hay un nuevo cambio de casa, y la narradora recuerda a la hermana mayor en el “verde limbo” del que no sabe si alguien lo cuida. Dice al final de su historia: “Cuando contemplo el entrañable estuche que la guardó durante veinte años, se me nubla el corazón de nostalgia como el de aquellos que conservan una jaula vacía; se me agolpan las tristezas que viví frente a su sueño; reconstruyo mi soledad y descubro que esta niña ligó mi infancia a su muda compañía” (p. 27). Por una parte, el relato cuestiona en la propia historia que cuenta el modo de vivir la presencia extraña, irregular. La narradora no vive como fantástica la presencia de la hermana sino que la vive como una presencia maravillosa y conserva el “entrañable estuche” que la liga para siempre a la niña.

En “La araña” (pp. 41-42), la narradora habla de la arácnida, de cómo la ve, de cómo la vive. Pareciera —“ojo por ojo”— un duelo de miradas, un vigilar y castigar por parte del insecto que conoce la soledad de quien habla, y por parte de la narradora que con su angustia persigue al animal que la espera, la conoce, se ríe de ella. El breve relato, con ecos de “La migala” de Juan José Arreola, se clausura con una imploración desde el lecho: “¡No quiero que la toquen! Que la dejen en mis muros, que la dejen en mi cuarto, en mi tumba de

sábanas blancas y lunas encadenadas. La conozco y me uno a su vaivén de péndulo y a su morir hipócrita. Que nadie piense en quitarle su telaraña de ecos, su hamaca sobre el vacío” (p. 42). La relación simbiótica caracteriza este relato. Penélope teje la soledad nocturna entre dos personajes que se repelen y se atraen. La narradora desamparada y hastiada, rebelde y cautiva, clama desde las sábanas la presencia de la araña. La soledad de las dos deriva en fidelidad.

“Al roce de la sombra” (pp. 43-57) es el relato más extenso y más fantástico de *Tiene la noche un árbol*. Si de la obra de Guadalupe Amor dice Mario González Suárez que “flota en la aceitosa niebla del horror a la muerte”, de *Tiene la noche un árbol* opina que es de la autora “su libro perfecto”¹⁵. “Al roce de la sombra” se inicia cuando la joven protagonista se sienta de pronto en la cama donde duerme. No puede conciliar el sueño, y “la nitidez de la imagen de las dos mujeres aumentaba al roce de la sombra con su cuerpo y el sudor y el espanto la hundían en el profundo insomnio” (p. 43). Se instaure así, desde las primeras líneas, el pánico que

.....
¹⁵ El cuento recogido en *Paisajes del limbo. Una antología de la narrativa mexicana del siglo xx*, ed. Mario González Suárez, Tusquets Editores, México, 2001. “La materialidad de la conciencia” (pp. 155-157); “Al roce de la sombra”, pp. 159-169. La cita, p. 155.

atravesará el texto, derivará en la muerte y, como si nada para las hermanas locas y asesinas, cerrará la historia.

Pero empecemos por el principio. Esas mujeres son las dueñas de la casa en donde vive la joven, quien ha llegado allí como maestra del lugar. El relato gira hacia el pasado, a la noche en que la joven iba en tren a San Martín; el “compañero de viaje [que] parecía un narrador de cuentos” (p. 43) le habla de las de Moncada —“indistintas como dos mortajas”, que “esconden el miedo tras el desdén de sus párpados” (p. 47)—, las hermanas a donde llega a vivir la joven, recomendada por la madre superiora que estudió con ellas en Francia. Mientras transcurre la historia que en el tren se cuenta sobre las dos hermanas —el viajero narra la historia de ellas viejas ya y sin fortuna— la joven inquieta en su cama sigue sin dormir y “[e]n el duermevela las dos mujeres aparecían, se esfumaban” (p. 44). El viajero no termina de hablar: “Raquel le miró el rostro y en los ojos del hombre algo faltaba por decir” (p. 48). Esa reticencia acentúa el misterio ya advertido en el relato y hace ingresar el miedo del personaje antes de llegar al pueblo; el miedo cede a la seducción o al intento de sobrevivencia.

Pero ahora Raquel está en la cama y percibe “un roce de sedas”, el “roce de la sombra” como es nombrado el cuento. El pasado del tren se va reuniendo con lo que ha pasado un día antes y lo que pasará de inmediato. Todo se aglomera alrededor de la noche en que Raquel

sorprende a “[l]as dos viejas [que] ardían en sus pupilas felices y aterradas. Remiró sus escotes sin edad, sus omoplatos salientes de cabalgaduras, su espantable espanto. La fatiga la columpiaba y la dejaba caer y lloró como se llora sobre los muertos” (pp. 48-49). Raquel se adelanta a los hechos y llora sobre su propia muerte. Las hermanas la habían adoptado, la protegían y la cuidaban hasta que la sentencian una tarde antes cuando Raquel las descubre en un rito con personajes invisibles y un reencuentro con su pasado. Fantasmales entre música y joyas, perversamente, “[r]eía Monina de la aridez de la Nena, de su estuche de fantasmas, de su cortejo de ficciones. Hablaba la Nena para adherirse a la existencia de su hermana, para que riera Monina, para que cada una, con la otra, ahondara la fosa de la compañera” (p. 53). Declaman en francés, bailan entre ellas, enloquecen, frente a los ojos de la joven que se enternece frente a la ceremonia de las ancianas.

Raquel se levanta de la cama, repta y oprime su cabeza incoherente, mientras “[e]n el jaspe de los tapices, en la greca de las cornisas veía a las dos mujeres, con sobresalto dañino, llorar rencorosas. Jamás habrían de perdonarla” (p. 54), de perdonar su imprudencia. Ahora las hermanas actúan como la tarde anterior, Raquel las festeja pero todo ha cambiado y lo anuncia la fetidez que viene del jardín. A la joven le dan a tomar un té y la debilidad que la domina de inmediato parece ser debido a un envenenamiento; el relato se desqui-

cia en la descripción de Raquel que enloquece y se desploma. Las hermanas la levantan y la tiran al pozo: “Colocaron la estatua, los jarrones y las macetas y, cogidas del brazo, como para una serenata, las señoritas de Moncada regresaron al salón de sus fiestas” (p. 57). Allí no ha pasado nada. Las sombras rozan apenas y la vida continúa.

“La hora desteñida” (pp. 66-67) trata de la soledad de una mujer que deambula por la calle, se siente acorrolada por perros con rostro humano; sigue por la calle, a la que a ella le parece una caja de muerto. Se mete a un patio y allí “el hombre esbeltísimo, plantado en el centro del pozo, la atrajo con su voz musical y potente como eco de gong, que ordenaba rotunda a los desvalidos andrajosos y sin aura” (p. 66). Huye, se mete a la casa; los perros la siguen en silencio y ella mira por la ventana. Recuerda su infancia y, “en el umbral, estalló su sorpresa: una niña, ella misma como en el retrato que guardaba su madre, pero con el semblante cansado y triste de los hombres del pozo, de los perros, de los pinos, de las tórtolas secas, de los espejos sin rostro. Cruzó con ella una mirada interrogante y silenciosa. Luego huyó” (p. 67). Los perros la muerden, y ella se pone “el pañuelo donde la sangre resbalaba como si su gargantilla de corales se le hubiera desprendido...” (*id.*). Vuelve a la realidad y, como el resto de la gente, camina por la calle; antes ha vuelto a la infancia y se ha encontrado con ella misma, cansada y triste.

En “Zapatos para toda la vida” (pp. 68-70) la narradora cuenta que, al fracasar la industria de calzado del padre, éste previendo el crecimiento de los pies asegura que la familia tenga zapatos para el resto de su vida. La narradora los destruye, los malgasta, los regala, los hace perdedizos, pero los zapatos no se acaban y seguirían dando abasto aunque la narradora tuviera siete vidas. Si no fantástico, el absurdo del número de zapatos hace que este cuento dé cabida a la fantasía que se calza infinitamente. Tampoco fantástico, pero merodeando con él, es “Guía en la muerte” (pp. 80-85); un “tour” entre las momias, “tesoro de un pueblo que danza con la muerte” (p. 80), y que la autora firma en Guanajuato el 2 de noviembre, Día de Muertos. El guía, quien esconde un brazo en la ancha manga — “[c]on espeluznante familiaridad trata los cuerpos exhibidos, hace tamborilear los vientres huecos, roza, con los dedos de su única y bella mano, la desnudez más íntima” (p. 81) —, va explicando lo que fue la vida de cada momia. Pasa de largo frente a una que todavía parece estar muriéndose y, obligado por una pregunta, explica que es la momia de una mujer que quemó espantosamente el brazo de su pequeño hijo, un niño prodigio que tocaba el violín. El brazo fue amputado y años después el niño desapareció. Al volver, él y su padre entierran viva a la madre. Cuando termina la visita a las momias, el narrador cuenta que al joven guía, malhumorado por su último relato al que se vio obligado a contar, se le cae la bufanda y deja ver una

quemadura que se le extiende por el pecho. La revelación impulsa al narrador a comprobar con fantástico regocijo que está vivo.

Perfumes, jabones y cosméticos ayudan a la narradora de “Topos Uranus” (pp. 102-104) a vivir lo que ella llama desolada juventud y a aguantar cada año el nacimiento de sus siete hermanas. Si no fantástica, sí la bodega encantada hace de “Topos Uranus” un relato de magia perfumada. Contrastando con el relato perfumado, está el relato repugnante de “Las ratas” (pp. 105-107) hecho por un exvelador del Panteón de Dolores, quien hacía las actas de defunción. El exvelador es ahora bolero y cuenta la historia de las ratas que devoraban a los cadáveres en el cementerio. El narrador se niega a dar la mano al bolero, pero, impactado con el relato de éste, sabe que correrá la misma suerte con las ratas. Tampoco se concibe como fantástico este relato; sí el rodeo permanente de la escritora por temas macabros y funestos. Es el “Caso clínico” (pp. 122-124), por ejemplo. Un personaje habla con un doctor; le dice haber nacido sin piel, padecer de encantamiento y que “en las universidades todavía no enseñan [esa] materia” (p. 124). Al parecer, el personaje femenino, que habla sobre las oscuridades del cuerpo y del alma, es epiléptica; no acepta estar enferma y explica que más que hablar de sus síntomas debe ratificar su existencia en las funerarias.

De Guadalupe Dueñas dice Aurora M. Ocampo que sobresale, entre otras virtudes, “por la firmeza con

que construye el leve andamiaje de sus narraciones, algunas de las cuales se caracterizan por la forma magistral con que utiliza los recursos de su imaginación, obligando al lector a entrar en su mundo, en el que ningún horror es imposible”¹⁶. En su obra, Guadalupe Dueñas acecha el misterio, la locura y la muerte —véase su cuento “El moribundo”—, lo que la aproxima a lo fantástico; sus cuentos van contextualizando, poniendo la escena, buscando el tono, dando el toque fantástico. “El roce de la sombra” quedaría en el centro.

Trozos fantásticos de Amparo Dávila

Un año después de *Tiene la noche un árbol*, Amparo Dávila publica *Tiempo destrozado* (1959). *Música concreta* es de 1964, de 1977 *Árboles petrificados* y de 1985 *Muerte en el bosque*¹⁷. En *Tiempo destrozado* aparece “El huésped”

.....
¹⁶ *Cuentistas mexicanas. Siglo xx*, ed. Aurora Ocampo, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1976, p. 97. Los cuentos de Guadalupe Dueñas seleccionados en esta antología son “La tía Carlota” y “La extraña visita” (pp. 99-103 y 104-105).

¹⁷ Amparo Dávila. *Tiempo destrozado* (Fondo de Cultura Económica, México, 1959); *Música concreta* (Fondo de Cultura Económica, México, 1964; algunos de los ocho cuentos del libro, “El desayuno” por ejemplo, ofrecen filones fantásticos interesantes para un análisis textual). Se recomienda tam-

(pp. 17-24). La narradora controla el relato y cuenta una experiencia que concluye cuando es puesta en palabras: “Nunca olvidaré el día que vino a vivir con nosotros. Mi marido lo trajo al regreso de un viaje” (p. 7). El esposo ha sido el portador del “huésped”; “inofensivo” para él, el huésped transforma en un infierno y tortura la vida desdichada de la esposa y su familia. Al quedarse la esposa sola con la empleada y los niños, el huésped, que vive en el cuarto de la esquina de la casa, “lúgubre, siniestro, con grandes ojos amarillentos, casi redondos y sin parpadeo” (p. 17) merodea por las noches y llena de terror la casa. Luego de haber golpeado al hijo de Lupe, la empleada, las mujeres —quienes se refieren al huésped como “él, él, él”— deciden tapiar el cuarto donde habita. Muere dos semanas después, al no poder salir del cuarto. La narradora, sin detallar el paso entre la muerte del huésped y el regreso del esposo, concluye: “Cuando mi marido regresó, lo recibimos con la noticia de su muerte repentina y desconcertante” (p. 24). No

bién *Árboles petrificados* (Joaquín Mortiz, México, 1977; de sus 12 cuentos, “Estocolmo 3” y “El pabellón del descanso” y “El abrazo” son tres de los que más se prestan para un trabajo interesado por la literatura fantástica de la autora). *Muerte en el bosque* (Secretaría de Educación Pública, México, 1985) recoge los doce cuentos de *Tiempo destrozado* del 59, más “El entierro” de *Música concreta*). Véase Amparo Dávila, *Difusión Cultural de la Universidad Nacional Autónoma de México*, México, 1992.

hay ambigüedad en la narración; por el contrario, hay objetividad y capacidad de discernimiento; todo dicho con sangre fría¹⁸. Dos elementos caracterizan este relato que deviene fantástico: “incertidumbre” en cuanto a la identificación del huésped. ¿Quién es? ¿Un “hombre”? ¿Un animal? Ante la vivencia del personaje y el límite de la experiencia, la presencia inquietante resulta inefable. La narradora mata la presencia terrible y posterga el afán de saber del lector que deriva en el deseo que no se cumple; de esta manera, en la incertidumbre, se perpetúa el relato. Amparo Dávila está más cerca de lo misterioso; en su texto hay un clima de terror, una presencia extraña. Allí encontramos ecos de una tradición en la historia de la literatura: cortazariana, en primer lugar. La experiencia límite que se desplaza y sale a flote por la imaginación.

“La quinta de las celosías” (pp. 33-49) sigue los pasos de un personaje enamorado de una joven de familia alemana. Los padres de la joven han muerto trágicamente y ella “siempre huele a formol y a balsoformo” (p. 38), puesto que trabaja como embalsamadora en

¹⁸ La narradora entra en el rubro de las “Mujeres que matan”, de las que habla Josefina Ludmer en “Mujeres que matan”, *Revista Iberoamericana* 62.176-177 (1996), 781-797. Con leves modificaciones en el texto y más amplias en las notas, véase el mismo artículo en *El cuerpo del delito. Un manual*, Libros Perfil, Buenos Aires, 1999, pp. 353-400.

un anfiteatro. La noche que él la visita ya que, y ella se lo recuerda “—Tú querías conocer mi casa, mi vida... estás aquí” (p. 47)—, de vez en cuando llegan pasos hasta la puerta de la sala donde ellos se encuentran. La joven se comporta como si alguien más estuviera en la casa; incluso menciona el nombre de alguien ajeno a la visita. Los ojos azules de ella son referencia recurrente en el cuento y, sin que desemboquen a una situación explícita o de causa y efecto de algún suceso, son signo de enajenamiento y frialdad en el presente. Ella le pide “al de los pasos” que no moleste; el enamorado empieza a sentirse en un ambiente asfixiante; el espacio cede a escenas y figuras extrañas. Van al fondo del jardín, ella primero y él seguido por unos pasos que se juntan con los suyos, al igual que sus sombras. Tras la puerta aparece la joven en medio de dos féretros; el cuerpo de él pierde fuerza, algo pesado lo golpea y con él rueda por el suelo. Él, saturado de olor a cadáver, golpes, resoplidos de bestia, carcajadas; y ella que le dice: “—Sheeesss, no tanto ruido, que puedes despertarlos” (p. 49).

En “La celda” (pp. 50-51), una joven que vive con su hermana y su madre empieza a perder la tranquilidad de su vida cotidiana; algo o alguien la persigue en su propia casa, la posesiona en su propio cuarto: “Él se acercaría lentamente y ella no podría hacer nada, nada...” (p. 53). La joven calla y se siente culpable de lo que le sucede. En un intento de salvación, se compromete con un joven que visita a la familia. Pronto le fastidia su decisión, y un

día se da cuenta de que “[e]staba ganada para siempre” y “sabía muy bien dónde estaba su única felicidad” (pp. 56 y 57). Al final —otro tipo de letra en el texto; narra la voz de ella—, se encuentra en un cuarto frío y lleno de cadáveres de insectos y ratones. Alude a la muerte de su prometido, “José Juan se puso frío, muy frío; no lo dejé caer, sino resbalar suavemente” (p. 58). Es una habitación distinta a la suya, lejos de su casa y familia; siempre en la cama y con los huesos helados que le duelen, informa que vive en el castillo de *Él*, que siempre llega de noche, y que “ayer —dice— me golpeó cruelmente y grité mucho, mucho” (p. 58). Confiesa que podría ser totalmente feliz, lástima que haya tanto frío y le duelan tanto los pies.

“Final de una lucha” (pp. 59-65) trata de un personaje que una tarde se ve a sí mismo pasar del brazo de quien fuera novia de su juventud, aquella novia que lo maltrataba y despreciaba. Esta situación perturba su cotidianidad. Un día los vuelve a ver y los sigue; reconoce el perfume de ella. Llegan a una casa gris, donde vive la pareja —él y la novia de su pasado, ahora la esposa del otro, de él. La esposa “real” es otra y él no quiere vivir lo que cree una doble vida. Toca a la puerta y oye que a su exnovia la están —la está— golpeando. Apenas se oían los gritos de Lilia, eran muy débiles, apagados, como si... Derribó la puerta y entró. La casa estaba completamente a oscuras” (p. 65). Se entabla una lucha, a pesar de que ella muere antes de que él llegue a defen-

derla, pero “[t]enía que llegar hasta el fin, hasta que sólo quedara Durán [él], o el otro...” (p. 65). Una pausa en el relato, para concluir: “Hacia la medianoche salió Durán de la casa pintada de gris. Iba herido, tambaleante. Miraba con recelo hacia todas partes, como el que teme ser descubierto y detenido” (*id.*). Durán es él, ¿o el otro?

“Alta cocina” (pp. 66-68) es el relato en primera persona de alguien que vivió aterrorizado durante toda su niñez debido a una costumbre familiar —nada rara, al parecer— de hervir vivos a unos animalitos que, comprados en el mercado, se comían como un platillo especial sobre todo los domingos. La lluvia siempre trae el recuerdo, a quien narra la historia, de aquellos gritos que “[s]ubían de tono a medida que la olla se calentaba y el agua empezaba a hervir. También veo —dice— sus ojos, unas pequeñas cuentas negras que se les salía de las órbitas cuando se estaban cociendo” (p. 66). El dolor y los ojos de aquellos seres persiguen al narrador quien acusa la cruel costumbre, motivo que lo lleva después de un “banquete [que] fue largo y paladeado” (p. 68) a abandonar la casa familiar. Con la lluvia, la alta cocina llega a su más alta tensión con los chillidos agonizantes que martillan el cerebro de quien narra.

“Muerte en el bosque” (pp. 69-76) es el cansancio de un hombre que, obligado por su esposa, busca una casa más grande a donde se pueda cambiar con su familia. Mientras la portera de un edificio busca la tarjeta donde le informarán a él sobre el departamento vacío

que ha visto, hastiado de la vida piensa que podría vivir en el bosque y tener la vida y la muerte de un árbol. Huye, sin escuchar a la portera, y se pierde en el bosque donde, si volvemos al título, encuentra la muerte.

“La señorita Julia” relata cómo la cotidianidad del personaje se ve interrumpida un mes antes: “Una noche la había despertado un ruido extraño como de pequeñas patadas y carreras ligeras” (p. 78). Allí comienza su infierno nocturno; insomnio, rastreo por toda la casa donde vive sola; ineficacia durante el día en el trabajo, en donde durante quince años había observado una conducta intachable; habladurías de sus compañeros de oficina; preocupaciones de sus hermanas; abandono del prometido; desfallecimiento, nervios, desesperación, además del vacío de la soledad. En un principio empieza a poner trampa y veneno por toda la casa para “aquellas ratas infernales que no la dejaban dormir” (p. 89). Tan mal estaba, que una de sus hermanas empieza a acompañarla por las noches, pero no se da cuenta de nada ya que el cansancio hace que duerma profundamente. Una noche se desencadena el final. Julia descubre en el clóset a “¡las malditas, las malditas, eran ellas! ... con sus ojillos rojos y brillantes ... eran ellas las que no la dejaban dormir y la estaban matando poco a poco” (p. 90). Julia se las enseñaría a todos, que se arrepentirán por haber pensado mal de ella. Es peor el desenlace que la suposición: “Cuando Mela llegó restregándose los ojos y bostezando, encontró a Julia apretando furiosamente su hermosa estola de martas cebellinas” (p. 91).

Como es el título —“Tiempo destrozado” (pp. 92-100)—, en este cuento los relatos también se destrozán, se fragmentan. Son una especie de sueño fracturado en varios sueños distintos entre sí: una especie de apocalipsis, de desgajamiento y destrucción; una niña entra a una huerta con sus padres, se tira a un estanque para tomar unas manzanas que están entre los peces mientras el agua se sale y un remolino se lleva al papá y a la mamá, quedando sólo sangre en el estanque; un árabe vende telas y se niega vender una a la narradora, puesto que no quiere cortar la tela para no despedazarla en aquel lugar donde de no haber nadie ni nada todo vuelve para acosar a la compradora hasta asfixiarla; olor a sangre, la de un borrego que matan y se la dan a beber a la niña que habla, se esconde, tiene miedo, le duele un brazo porque se han sentado sobre de él y entonces vomita la sangre del borrego que como caldo —dice— se lo dan a beber; la narradora entra a una librería donde todos salen con libros sin pagarlos, y ella quiere hacer lo mismo pero no puede cargar uno solo, y todos se van y ella siente una presencia extraña que la acosa y la ahoga; la niña va en un tren y lleva un pecesito en una pecera y vomita dentro de esta pecera y se sienta junto a una señora que es ella misma ya anciana y llega otra señora que también es ella y esta señora tiene a un niño en los brazos y ella —la madre y la niña también, la narradora— le mete un pañuelo porque llora y ese pañuelo tapa la boca de la niña que narra “hasta la garganta, más dentro, más...” (p. 100).

En “El espejo” (pp. 101-112), el narrador cuenta la estancia de su madre en un hospital. Él estuvo ausente durante tres semanas y, cuando vuelve, la madre mira en él a su salvador. Algo ha sucedido durante su ausencia: según el médico, la madre sufre depresión nerviosa; según ella, a la medianoche algo sucede en el espejo que está en el cuarto. Transmite su angustia al hijo, a quien sólo le permiten ahora visitarla dos días a la semana. La madre cada vez se angustia más, a pesar del cambio de enfermera que la atiende a la medianoche; el hijo pide una cama adicional y se queda a dormir allí. Todo parece normal hasta poco antes de las doce de la noche. Llega la enfermera, le da la medicina en una pastilla y, en ese momento, su imagen desaparece del espejo; éste queda vacío de imágenes. Mientras que a la madre le inyectan un calmante, él ve que en el espejo se reflejan normalmente las figuras del cuarto. Una sábana evita que se repita cada noche la misma escena. Sin embargo, la sexta noche,

bajo la sábana que cubría el espejo, empezaron a transparentarse figuras informes, masas oscuras que se movían angustiosamente, pesadamente, como si trataran en un esfuerzo desesperado de traspasar un mundo o el tiempo mismo. Entonces sentimos —dice el narrador— una oscura música dentro de nosotros mismos, una música dolorosa, como gemidos o gritos, tal vez sonidos inarticulados salidos de aquel mundo que ha-

bíamos clausurado por nuestra voluntad y temor. Nos descubrimos traspasados por mil espadas de música dolorosa y desesperada ... (p. 112).

La escena dura cinco minutos. Madre e hijo lloran en silencio su insensatez. Se saben elegidos, aceptan “sin rebeldía ni violencia, pero sí con la desesperanza de lo irremediable” (*id.*).

“Moisés y Gaspar” (pp. 113-126) es la historia de dos hermanos que se quieren entrañablemente. Uno de ellos es el narrador y habla de la sólida hermandad mientras que con gran dolor sube al apartamento del hermano que acaba de morir. Al hermano ahora muerto lo acompañaban Moisés y Gaspar; la noche después del entierro, el narrador se queda en el apartamento del hermano y Moisés y Gaspar lloran con él la muerte de su amo. Éste, al parecer, había preparado su muerte y dejaba a su hermano la tutela de Moisés y Gaspar. Al amanecer, toman el tren a la ciudad donde vive quien narra. “Moisés y Gaspar tuvieron que viajar en el carro de equipajes, pues por ningún precio fueron admitidos en los de pasajeros” (p. 117). A pesar de que no le agradan en lo absoluto, Moisés y Gaspar van a vivir a casa del hermano de su amo, a quien le cambian los hábitos de vida. El narrador ya no puede llevar a su amiga a casa, puesto que quedó aterrada el día que los vio detrás del sofá. Los vecinos se quejan de ellos, de sus ruidos. El narrador cuenta que empieza con frecuencia a cambiarse de casa

y que cada vez más deja menos tiempo solos hasta que renuncia a su trabajo para poder cuidarlos del odio que han generado en los vecinos. Un día ellos ocupan ya su cama como, recuerda el narrador, lo hicieron antes en casa del hermano. Finalmente el personaje decide vivir en una finca fuera de la ciudad; allí vivirán “los tres, lejos de todos, pero a salvo de las acechanzas, estrechamente unidos por un lazo invisible, por un odio descarnado y frío y por un designo indescifrable” (p. 126). Él no puede destruirlos; ellos gozan porque saben que es así; él cree que, como decía su hermano, las cosas se dan como deben darse. No hay duda para el lector, fue el designio del hermano que Moisés y Gaspar se quedaran con quien narra la historia. La duda es ¿quiénes son Moisés y Gaspar? Amparo Dávila procede por elisión; sus espacios blancos, la elipsis, la omisión, apuntalan lo fantástico de sus relatos. Lo fantástico no viene solo; se desdobra como sus personajes por la crueldad de su realidad... fantástica.

La obra de Amparo Dávila y la de Guadalupe Dueñas en su conjunto —de los años cincuenta en adelante— son surcos fantásticos de la cuentística de la segunda mitad del siglo xx. *Tiene la noche un árbol* y *Tiempo destrozado* son libros de cuentos que prometieron y cumplieron con la fidelidad al género.

Una temporada fantástica con Elena Garro

Con *La semana de colores* de 1964, Elena Garro¹⁹ ofreció múltiples e inagotables lecturas de su escritura, una de ellas de corte fantástico. Su primer cuento “La culpa es de los tlaxcaltecas” (pp. 7-33) es ejemplar en cuanto al choque de realidades entre el pasado y el presente, entre los espacios de una y otra realidad y sus propios espacios, que son los mismos en épocas distintas. En el presente, Laura está casada con Pablo, de quien se enamora en una carretera; en el pasado prehispánico, del que ella se sale por miedo y por traición, estuvo casada con su primo. Cuando en el presente se encuentra en la carretera, debido a que la gasolina del auto en que viaja se ha acabado, Laura queda a la mitad de un puente. Allí ocurre el cambio, en la blancura de la luz que se multiplica y parte; “[e]l tiempo había dado la vuelta completa [...] Así llegué —dice— al lago de Cuitzeo, hasta la otra niña que fui” (p. 11). La incursión del pasado en el presente/ el presente en el pasado le hace descubrir que “todo lo increíble es verdadero” (p. 12). Por ese puente ha vuelto su historia, su primer marido, del que ella dice: “[y]o supe que él iba huyendo, vencido. Quiso decirme que yo merecía la muerte, y al mismo tiempo me dijo que mi

¹⁹ Elena Garro, *La semana de colores*, Universidad Veracruzana, Xalapa, 1964.

muerte ocasionaría la suya. Andaba malherido en busca mía” (p. 12). Si bien Laura vive en los dos tiempos, en sus dos historias, sabe que “el tiempo y el amor son uno solo” (p.13); es necesario, pues, que se acabe el tiempo porque —dice— “los dos hemos de quedarnos el uno en el otro para entrar en el tiempo verdadero convertidos en uno solo” (p. 14). Ese tiempo verdadero no es ni el presente —el de ella, “se debe estar gastando a pasitos” (p. 21)— ni el pasado —el de él, “el tiempo se está acabando” (p. 31). En el presente, todos ven al indio de Cuitzeo, que está herido; también ven el vestido de Laura, primero con sangre y quemado después, pero sólo ella y Nacha, la cocinera, saben la historia que hay detrás. Antes de que los dos tiempos se acaben —el presente y el pasado— Laura y su primo marido se funden el uno con el otro y entran en el tiempo verdadero: “cuando ya Laura se había ido para siempre con él, Nachita limpió la sangre de la ventana y espantó a los coyotes, que entraron en su siglo que acababa de gastarse en ese instante” (p. 33). La desaparición de Laura es “real”; el único testigo —Nacha— limpia las huellas y después se va de allí, a buscar “otro destino” (p. 33). Lo fantástico entra a la historia o sale de allí.

En “¿Qué hora es...?” (pp. 55-74), el título funciona a manera de un estribillo. Se trata de la pregunta que hace un personaje femenino, quien durante muchos meses espera en un hotel de París la llegada de Londres de alguien que todos creen ha de ser su amante. Él

—dice ella— debe de llegar a las nueve cuarenta y siete de la noche, y desde el primer día reserva un cuarto junto al suyo. Pasa el tiempo, nadie llega y ella sigue preguntando cada día por la hora y diciendo que él llegará a las nueve cuarenta y siete. Se va despojándose de sus alhajas para poder seguir, si no en el mismo, cuarto sí en uno más barato del mismo hotel de lujo. El día que ella muere —y allí empieza el cuento— dan las nueve cuarenta y siete. “—Alguien está entrando en este cuarto... el amor es para este mundo y para el otro. ¿Qué hora es, señor...?” (p. 57) —son sus últimas palabras. A esa hora llega al hotel un joven que dice que una amiga le ha reservado un cuarto desde hace meses; sube alegre a su cuarto. Cuando se le busca para darle la mala noticia nadie lo encuentra; su único equipaje, una raqueta, estaba a los pies de la cama de su amiga, pero “en su rostro no quedaba de ella, nada” (p. 74). A la hora de la verdad, él viene por ella, quien no deja ningún rastro en la cara.

“La semana de colores” (pp. 75-96) gira alrededor de unas niñas que viven con distinto orden al normal los días de la semana; a veces viven el mismo día durante varios días de la semana. Un día visitan a don Flor que, con la semana de colores, vive en la colina de los girasoles gigantes. Cada día vive en un cuarto y don Flor habla de ellos como si fueran mujeres que él posee y castiga. Si a las niñas que lo visitan un día se les ofendió, pueden —les dice don Flor— ver en sangre ese día. El padre de las niñas les aclara que los días son blancos y la única

semana es la Semana Santa. Después de la visita a don Flor por parte de las niñas, los papás de éstas hacen una serie de diligencias para que nadie las moleste. Rutilio les pregunta si fueron ellas —las niñas— quienes dejaron la puerta abierta: “lo hallaron [a don Flor] tirado en el mero, mero centro. Dice que fueron las mujeres las que lo mataron, porque la semana desapareció... ¿Están seguras de que les habló?... Dicen que murió hace varios días...” (p. 96). Es lo que sucede en “La semana de colores”.

“El día que fuimos perros” (pp. 97-108) es la historia de dos días en uno; en el doble día, uno es paralelo al otro. Uno es habitado por las dos niñas de la casa que se han quedado allí cuando la familia se ha ido a México; el otro, por ellas mismas convertidas en perros y acompañadas por el perro de la casa. Las niñas no se perturban al saber que son perros, se bautizan —una es Cristo y la otra, Buda— y la narradora que es una de ellas habla en tercera persona de los perros que son ellas. Los otros, los criados, los llaman desde el otro día; ellas cruzan la barda como perros y son llamadas como niñas. Salen a la calle y son testigos —los perros— de una lucha en la que se matan dos hombres. Las niñas son testigos, dice uno de los hombres, mientras que otros hombres que llegan miran a los perros. Los dos perros se quedan mirando al muerto, a la mosca que se para sobre la herida y lo que pasa alrededor. De la casa llaman a las niñas y meten a la casa a los perros. El criado los amenaza con las brujas,

y éstas pasan “delante de los ojos de los perros, como figuras proyectadas en un tiempo ajeno” (pp. 106-107). Les dan de comer en el suelo como perros y las acuestan en la cama como niñas. Los perros se durmieron en el otro día —afuera—, despiertan y allí está el día paralelo —adentro— en el que el muerto aparece en una cama mientras que en el otro día está la mosca. “En el sueño, sin darnos cuenta, pasamos de un día al otro y perdimos el día que fuimos perros” (p. 107). Si fueron dos días en uno, las niñas supieron que el cielo de los perros no es el mismo al de los hombres. “Los perros no compartían el crimen con nosotros” (p. 108). Las mismas niñas de “La semana de colores” y de “El día que fuimos perros” juegan con el pasado mitológico en “Antes de la guerra de Troya” (pp. 111-119) y son vigiladas por un duende en el cuento del mismo nombre (pp. 143-157). No hay imposibles fantásticos en la infancia de Estrellita Garro y sus hermanas Leli y Eva, personajes de la semana de colores.

“Perfecto Luna” (pp. 173-189) es la historia de un joven albañil alegre y travieso. Cuando el cuento empieza, Perfecto Luna —así es su nombre— vuelve ya del otro mundo y quiere comenzar otra vida y para hacerlo necesita un nuevo nombre. Esa noche se va de Amate Redondo, su pueblo. Camina entre la huizachera, “¿[c]uándo acabaría de salir de esos lugares extraños?” (p. 177) se pregunta. Su tragedia había comenzado cinco meses antes. En el camino encuentra a un desconocido que busca algo y con él se confiesa Perfecto. Casi al principio

de la conversación le pregunta si cree en los muertos, no en los de cuerpo presente sino en los otros. Allí comienza a contar su historia que fue feliz hasta que un día, después de encontrarse un esqueleto sin cabeza, se le vino la idea de ir distribuyendo los huesos en los adobes de una contrucción. Hizo tumbitas de un dedo del pie, de una costilla, por ejemplo, que después repartió en los muros de la vivienda que estaba construyendo. Después tuvo que cuidar esas viviendas y ahí empieza a sufrir noches cada vez más largas que lo obligan a cambiar de cuarto. El “sin cabeza”, cuyos huesos estaban repartidos en distintas partes de la casa, empieza —le dice Perfecto— a asustarlo; las sombras lo cubren cada noche y ni el perro que lo acompaña a dormir le produce tranquilidad. Es tal el susto y el dasazón que pide dormir en el almacén de la cantina de don Celso, el dueño de las casas en las que Perfecto Luna ha trabajado. Oye que destripan los costales, y los granos de maíz llenan el almacén mientras el sin cabeza lo cerca. Por eso se va de Amate Redondo y de él mismo, Perfecto Luna. Él, que no creía en los muertos, hasta que se encontró con el “sin cabeza”. Es lo que le cuenta al desconocido. Perfecto Luna se ofrece a ayudarlo a encontrar lo que busca. “¡—Ya no!— Contestó el desconocido de pie junto al narrador. Este apenas tuvo tiempo para ver el rostro sin rostro de su nuevo amigo: el cuerpo del desconocido terminaba sobre los hombros” (p. 189). Todos interpretaron que Perfecto Luna había enloquecido. Más

allá de la locura de uno y de la muerte del otro, ningún personaje busca lo que encuentra, pero sí halla a quien el destino le ha puesto enfrente, allí en Amate Redondo. El papel —amate— de Elena Garro resulta redondo como un cuento perfecto y fantástico. Y de éstos hay varios en *La semana de colores* de 1964.

Alegorías fantásticas de María Elvira Bermúdez

María Elvira Bermúdez, escritora que se distingue por el relato policíaco, en los años setenta aporta un libro relacionado en gran parte con el tema que aquí nos interesa. Se trata de *Alegoría presuntuosa*²⁰. De ahí es “El inútil velorio” (pp. 5-10) en el que una joven vela a su madrastra, maltratada por ésta durante toda su vida. Una vez que las personas que la acompañan en el velorio se retiran, la joven va al desván en búsqueda de dinero y se encuentra el retrato de su madre y otras pertenencias. De pronto, presencia un diálogo entre su padre, que ha muerto antes, y su madrastra. El padre llama a la madrastra, le habla del “allá” donde no existen las mezquindades del mundo; la madrastra pregunta por “ella”

²⁰ María Elvira Bermúdez, *Alegoría presuntuosa y otros cuentos*, Federación Editorial Mexicana, México, 1971. Véase también *Soliloquio de un muerto*, Los Presentes, México, 1951.

—seguramente la otra esposa, la madre de la joven— y se resiste a ir. El padre pregunta a la joven si perdona a la madrastra y ella contesta: “Yo no sé. Son ustedes los que están muertos” (p. 9). Al día siguiente, la joven amanece con la esperanza de que la madrastra ya no estará, pero ésta “se rebulle en el lecho, y con la rapidez de una pesadilla que comienza, grita: ‘¡Quítenme esta mortaja! ¡Quítenmela! He decidido no morir’” (p. 9). La joven, ya sin la reliquia materna, la desamortaja: “a esperar de nuevo” (p. 10). La violencia interior de nuevo vuelve a la calma; aun pasando por la experiencia “sobrenatural”, la joven —desvalida— de nuevo asume la resignación.

En “La partida” (pp. 11-17), la esposa va por un campo desolado y ve en un rincón a su marido que le sonríe. Él ha muerto y ella necesita enterrarlo para que los demás no se den cuenta de su muerte. Allí mismo, la familia rodea a la esposa, en medio del festejo de su día de santo, el quinto que festeja desde que se casó. Familia y amigas hablan del matrimonio, del esposo, hablan con él. Ella vuelve al lugar en donde está su marido cuya sonrisa se transforma en una carcajada; “[n]o le avergüenza su condición de cadáver inoportuno” (p. 14). Como ella está a punto de partir de viaje sus padres la apuran y entonces mete el cadáver de su marido en un viejo arcón; va repasando su vida y se da cuenta de que lo único que no va de acuerdo con ella es su matrimonio, pero su calidad humana le permite sobrevivir con él. De pronto se preocupa porque la sirvienta está a

punto de abrir el arcón. “Es imposible que aquel horror que la paraliza toda sea real” (p. 15). Sospecha —y desea— que todo sea un sueño. En la cama, el rostro y las manos le crecen y no puede moverse. “No es capaz de revivir el sueño (p. 17); su marido —vivo— escribe una carta y ella sabe que es de despedida. Él hubiera querido que su esposa fuera más humana; ella quiere gritar y decirle que lo es, “pero la materia obstinada permanece inmóvil, sorda, ciega y muda ante los requerimientos de aquella su clarividencia súbita. Sabe que al abrir los ojos recuperará su libertad” (*id.*). Pero no puede abrirlos y, aun así, ve que el marido le ata las manos y que la sirvienta se acerca al arcón donde él está muerto. Por fin, abre los ojos y ve a la sirvienta que le habla y le dice que la oyó gritar. El marido parece haberse ido de viaje. En el viejo arcón está la carta; sin leerla, la esposa la quema y llora sobre el viejo arcón. La premonición del abandono es la materia de los sueños, de la angustia que adelanta la realidad. En “El regreso” (pp. 18-22), quien narra se declara “un pobre, aunque genuino fantasma” (p. 22). ¿Quién podrá ser? Una esposa ya muerta que primero declara que “por un acto de [su] libre y soberana libertad” (p. 20) ha vuelto, pero que también dice que su destino era regresar. Fantasma ahora, sigue sentenciada, sentenciándose, al sufrimiento.

En “La casa de los tiestos” (pp. 38-41), un vagabundo logra resguardarse afuera de una casa abandonada y observa que ésta cobra vida. Una mujer “madura”

tapa los espejos de la sala, baila feliz y es observada por un zorro. En un momento dado, la mujer cambia de actitud, los espejos vuelven a reflejar las imágenes y ella se transforma en paloma. Zorro y paloma se van juntos. Ella vuelve a ser mujer y despoja al zorro de su piel: “Como a varilla en el agua la luz lo refracta y le va prestando figuras diversas hasta llegar a la humana. Sale limpio e impaciente del río. Su anhelo de igualdad a ella alcanzó apenas para otorgarle unos veinte años” (p. 40). La paloma y el zorro van, vienen, gozan. El vagabundo es testigo, pero un día ve que la paloma ya no sale y entonces el zorro entra en la casa. Ya no cambian. Él se queda zorro; ella, paloma. El vagabundo se asusta porque no ocurre la metamorfosis: “Ha sido un espejismo lo que vio antes. ¿Por qué, se dice, hemos de ver en los otros nuestros propios rasgos? Tal vez porque tenemos un espejo frente a los ojos” (p. 41). Juegan, se agreden, se acarician; el vagabundo observa, se inquieta, grita. La casa se deteriora, el azogue se rompe. El testigo parece despertar. El sonido del río le recuerda las visiones nocturnas y, al socavar un viejo horno, “[e]n la tierra removida aparecen dos esqueletos. De un hombre joven y de una mujer madura. Confundidos el uno en el otro. No se sabe si en lucha o en abrazo. Trabados en nudo ciego” (*id.*). La casa se llena de los animales nocturnos que la poblaban, y el vagabundo pronuncia una frase lapidaria: “Lo imposible sucede siempre” (*id.*). La frase vale para el relato fantástico, el mágico, las

historias de terror y de amor. Otros cuentos de María Elvira Bermúdez suceden en la misma imposibilidad.

Varios relatos de *Alegoría presuntuosa* se reescriben sobre la textualidad de otros y algunos son alegorías de la realidad; se dialoga con personajes de otros libros; un personaje necesita decir la verdad siempre —increíblemente— y ésta acaba traicionándolo; otro personaje se encadena hasta la muerte a una cadena de cartas “milagrosas” que siempre hay que hacer circular porque de lo contrario se recibe un castigo mortal como a él le pasa en su afán de repartir todas las cadenas que le llegan y se multiplican; otro personaje habla desde el infierno a otro personaje a quien le cuenta su vida y le dice que ahora ya sabe que Dios sí existe y, citando a Luzbel, afirma que se es fruto de la casualidad; otro es un custodio que, sin conseguir lo que su custodiado quiere —desaparecer del mundo— acaba como éste, escéptico, convertido en hombre; otro personaje trata de seguir los consejos de Papini y ser otro, pero se da cuenta de que es mejor ser uno mismo y cambiar el revés por el derecho, ya que “como le dijo el Demonio, *hay demasiada oscuridad afuera*” (p. 68). En “El arcón apolillado” (pp. 83-87), la “muerte chiquita” que producía la presencia de insectos, arañas y otros bichos se presenta de nuevo al personaje que compra en un bazar el viejo mueble. La frase de Nathaniel Hawthorne —“Una influencia que supera nuestro dominio posa su vigorosa mano sobre cada uno de nuestros actos y urde sus consecuencias en

la férrea trama de la necesidad” (p. 84)— se inscribe en el cuento donde se reflexiona sobre dicha influencia y su origen incierto.

El personaje, por una necesidad que él mismo desconoce, compra el arcón, lo lleva a su casa y al abrirlo aparece “[u]n arácnido taimado que le mostró su cara de *niño*” (p. 85). Cierra el arcón, lo vuelve a abrir y no ve nada; lo vuelve a abrir y “tres arácnidos que con sendos rostros de *niños* lo miraban retadores y que desaparecieron bajo la tapa cuando a un tiempo empezaban a tenderle las patas con un dejo de ternura” (pp. 85-86). Se esfumaban y luego se multiplican. Al día siguiente, el personaje va a devolver el arcón. En el bazar dicen que no lo compró allí; en el camino intenta regalarlo y el otro no sabe de qué se trata porque no lo ve. Decide quemar el arcón y los monstruos —los arácnidos— que viven dentro de él. “Sólo que el arcón apolillado, obediente a las consecuencias de una trama férrea, se negó a arder en exclusividad y con sus llamas abarcó al poseedor y todo cuanto a éste pertenecía” (p. 87). El fatalismo del destino no tiene explicación, pero fantástica y realmente es inevitable.

“La conversión” (pp. 88) es sobre la recreación de un cuento del siglo XIX. Además, sitúa a su nuevo personaje en un pueblo de un relato de Julio Verne, como aparece en la nota a pie del propio cuento (p. 89). En el original, el médico Trifulgas, quien no atiende a un pobre enfermo pobre, recibe un castigo: acude a donde

le pagarán bien y se encuentra consigo mismo: el enfermo es él y “muere en sus manos” (p. 89). El nuevo personaje, mujeriego y déspota de sus amantes, desprecia a éstas y “[I]e desagradaban su reptar continuo y su pertinaz talento” (p. 89). Tres mujeres desesperadas llegan a su casa; él desprecia a dos y a una de ellas, quien espera un hijo suyo, la toma como instrumento para mezclar la “realidad con la conseja” (p. 90). Va en busca del personaje decimonónico. Se pregunta: “—¿Vendrá ahora el bueno del doctor Trifulgas, un egoísta como yo, a prestarme sus servicios desde ultratumba?” (p. 90). El doctor lo recibe como si Amado, que así es el nombre del nuevo personaje, fuera no sólo mujer sino con los rasgos de las tres mujeres que ha despreciado: “No tuvo tiempo de asombrarse. Dolores intermitentes lo estremecieron. Comenzó a reptar y a lamentarse. Comprendió entonces que la historia del doctor Trifulgas era cierta” (p. 91). Doble historia en una; un castigo en dos. El primer malo castiga al segundo con las víctimas de éste. Porque las víctimas siempre son las mismas.

De “Alegoría presuntuosa” (pp. 147-156) —que da título al volumen— se dice de Equis, un viejo sabio, “[S]u poder radicaba en su imaginación” (p. 148). El poder de este libro de María Elvira Bermúdez radica también en su imaginación, fantástica y detestivesca.

Pespuntos fantásticos de los años cincuenta al 2000

Los cuentos de *Lilus Kikus* de Elena Poniatowska²¹ “son mágicos, como dijera Juan Rulfo en la contraportada del libro. Contados por Lilus, las páginas despliegan la imaginación infantil. Tal es el caso de “La amiga de Lilus” (pp. 49-50), que “hablaba a los once años como en su más tierna infancia” (p. 49). Chiruelita —que así se llamaba— se casó a los diecisiete años con un artista maniático, pero fascinado con su candidez. Eran muy felices hasta que un día, Chiruelita, adornada de flores y mariposas al acercársele con su melodiosa voz, “[m] i chivito, yo soy la Plimavela de Boticheli. ¡Hoy no hice comilita pala ti!, con gesto lánguido el artista de las manías le retorció el pescuezo” (p. 50). Es ésta una de las historias del mundo mágico de *Lilus Kikus*. En la edición de *Los cuentos de Lilus Kikus* aparece “Cine Prado” (pp. 67-75). El personaje escribe una carta a una actriz confesándole su amor y los celos que le dan cuando ella protagoniza escenas amorosas. Le dice que su esposa se burla de él porque la actriz es irreal y ella es una mujer concreta (p. 74). Una posdata aclara que escribe desde

.....
²¹ Elena Poniatowska, *Lilus Kikus*, Los Presentes, México, 1954. Utilizo *Los cuentos de Lilus Kikus*, Universidad Veracruzana, Xalapa, 1967. De fines de la década de los años setenta es *De noche vienes*, Grijalbo, México, 1979.

la cárcel debido a un suceso ridículo propagado por los periódicos: “Ayer por la noche, un desconocido, tal vez loco, tal vez borracho, fue corriendo hasta la pantalla del cine Prado y clavó un cuchillo en el pecho de Françoise Arnoul...” (p. 75). A lo “ridículo” del suceso, el personaje añade: “Ya sé que es imposible, señorita, pero yo daría lo que no tengo con tal de que usted conservara en su pecho, para siempre, el recuerdo de esa certera puñalada” (*id.*).

Aunque resulta fantástico que el personaje del cuento que da título a *De noche vienes* (1979; pp. 209-231) tenga cinco maridos, hay sobre todo un cuento que podría leerse en clave fantástica. Se trata de “El rayo verde” (pp. 171-179). La narradora cuenta su experiencia de niña vivida con un personaje femenino que la tenía embelesada y quien le legó la “fórmula de la felicidad”. Aquella mujer —su madre o como su madre— se fue, pero antes le había hablado del rayo verde y le había dejado la esperanza de que por un solo instante algún día lo vería, al atardecer, en la playa. Con esa ilusión, la narradora dice haber vivido toda su vida. A los sesenta años, con problemas de artritis, una mañana tuvo la certeza de que ese sería el día del milagro. En el cielo que se incendia, “allí está [de golpe] es un verde nunca visto” (p. 178); la renueva, le quita la artritis, rejuvenece. La constancia la llevó finalmente a ver el milagro del rayo verde, gracias a una mujer con “voz de prodigioso verde” (p. 179) que le aseguró el paraíso instantáneo de

esta vida tan corta. No sólo resulta fantástico el rayo verde “verniano”, cuya aparición parecía imposible, sino la esperanza legada en el milagro de la felicidad.

De Raquel Banda Farfán, de quien selecciona “El juramento” (*La cita*, 1957) para su antología de *Cuentistas mexicanas*, dijo Aurora Ocampo que se adelanta al realismo mágico iberoamericano²². “El juramento” es la justicia “mágica” que la esposa difunta hace a su marido; éste, a pesar de amar a su primera novia, a la hora de la muerte de su esposa le promete que nunca se casará con otra. Aunque nunca amó a su esposa, cumple su palabra y ella, quien tampoco lo amaba, vuelve al reino de este mundo para decirle que por “ser todo un hombre” merece ser feliz y, además, ella también descansará en paz. Prueba de su aparición, que no un sueño, fue el retrato que la aparecida descuelga de la pared y deja en una silla. Justicias como éstas son escasas en la ficción, tanto, que pareciera fantástica su existencia.

En los años sesenta toma un gran impulso la cuentística mexicana femenina, impulsada una década antes por la editorial Los Presentes de Juan José Arreola. En 1968, Julieta Campos publica *Celina o los gatos*²³. De su

.....
²² Ocampo, *Cuentistas mexicanas*, pp. viii y 197; “El juramento” en pp. 200-205. Lo publica Raquel Banda Farfán en *La cita*, Los Presentes-Eds. De Andrea, México, 1957.

²³ Julieta Campos, *Celina o los gatos*, Siglo XXI Editores, México, 1968.

título, la propia autora dice: “No es por azar que decidí dar a este libro, como título, el de uno de los textos que aquí se recogen, *Celina o los gatos*. He querido colocar así a los demás bajo la advocación de esas ambiguas criaturas, siempre cercanas a lo secreto y por ende a la poesía” (p. ix). En “Celina o los gatos” (pp. 3-34), el esposo de Celina narra sus trece años de casados un día después de que éstos se cumplen: “lo que sucedió ayer me ha liberado de algo y necesito encontrarle un orden a este desorden, poner palabras, muchas palabras entre lo que pueda ser yo hoy, ahora y la incoherencia” (p. 7). Con tres palabras define el esposo el proceso de separación entre él y Celina: desorden, incoherencia, desintegración. A partir de cierto momento —dice el narrador— “Yo y Celina y los gatos empezamos a ser como fichas de un juego manejado infaliblemente por un jugador diabólico que, casi estoy seguro, podría ser el mismo demonio” (p. 4). De llegarse a parecer a sí mismos los esposos, en el colmo de la asimilación, en ser uno sombra del otro, Celina —dice él— en un momento se repliega a sí misma. En el último momento de distanciamiento entre ellos, Celina se llena de gatos. Si alguien —dice el esposo— “hubiera tenido quizá un poco más de imaginación, digamos un espectador que hubiera contemplado desde afuera la situación, habría descubierto en la relación de Celina con los gatos algo fantástico y sugerente, algo susceptible de convertirse en la materia de una historia donde prevalecerían el

terror y la seducción de esos ambientes oscuros creados por Edgar Allan Poe” (p. 28). Nunca antes los celos torturan de esa manera al narrador. Espera la muerte —el suicidio— de Celina. Los gatos —espejos de Celina— son el instrumento. Y aunque el narrador confiesa que él la ha matado, tan cierta es su verdad que nadie puede creerla. Lo que sí puede creerse es lo que ha puesto en palabras el narrador, su historia y la de Celina y los gatos. Porque se cree en la palabra.

De Adela Fernández es “La jaula de tía Enedina”²⁴. Si en el cuarto de la esquina fue alojado el huésped de Amparo Dávila, en el cuarto de atrás del cuento de Adela Fernández está la jaula de la tía, descrita como loca. El narrador es un joven de 19 años. Cuenta que desde los

.....
²⁴ Adela Fernández, *Duermevelas*, Katún, México, 1986, pp. 7-11. También es autora de *El perro o el hábito por la rosa*, edición de la autora, 1976; en la contraportada de *Duermevelas* se dice que es de 1970. No conozco este libro; debido a que hay cuentos que aparecieron en uno y otro volumen, no estoy segura de que “La jaula de tía Enedina” haya aparecido por primera vez en *Duermevelas*, el libro del que cito. Véase de Federico Patán, “Adela Fernández”, *Los nuevos territorios*, UNAM, México, 1992, pp. 113-115 (publicado originalmente como reseña de *Duermevelas* en *Sábado*, suplemento del periódico *Unomásuno*, 12 de julio de 1986); también, Edmundo Valadés, “El insólito mundo de Adela Fernández”, en *Hacerle al cuento (La ficción en México)*, Universidad Autónoma de Tlaxcala, Tlaxcala, 1994, pp. 69-75.

ocho le llevaba de comer a la tía Enedina, “la loca” (p. 9). Ésta había enloquecido luego que su novio no se presentó el día de la boda, situación advertida por un mendigo quien le regala una enorme jaula de latón para que se entretenga cuidando canarios. La tía habita en su jaula y en sus sueños. El sobrino, única persona en la casa que la cuida, no le puede conseguir ningún canario; a él le da mucha lástima y, a cambio del canario, le empieza a dar caricias. Aunque sucia y apestosa, él la persigue dentro de la jaula; la visita varias veces. Ella se resiste. “No fue fácil hacerle el amor” (p. 10), dice el narrador. Lo que se convierte durante un tiempo en una práctica cotidiana. La tía empieza a buscarlo con “sus uñas largas en busca de [su] contacto” (*id.*). El sobrino deja de meterse al cuarto —y por consiguiente, a la jaula; la tía sólo pide alpiste. Él decide buscarle a como dé lugar un canario. Se lo promete, “y ella ríe como ratón, babea y pega de saltos” (*id.*). En su soledad, él decide buscarla de nuevo. Ella está más calmada. Él se mete a su cuarto; ella se encarama en la jaula. Al acostumbrarse a la penumbra de la jaula, él descubre “dos niñitos gemelos, escuálidos, albinos. Tía Enedina los contempla con ternura y felizmente, como pájara, les daba el diminuto alimento” (p. 11). Logra decir —concluir— el narrador: “Mis hijos, flacos, dementes, comían alpiste y trinaban...” (*id.*). La locura, lo insólito y siniestro enjaulados en este cuento. Si bien se cuenta la historia en primera persona, se hace desde el punto de vista de un narrador que violenta la historia y la

conciencia. Y si la tía por su enfermedad está marginada de la familia, el sobrino también lo está por su color: los dos son víctimas —ella víctima de otra víctima— y multiplican sus locuras en los niños —que además son dos— tratados y comportados como pájaros. La jaula de la locura no tiene límites. Aquí, es el lector quien no quiere saber. El relato duro y fantástico lo ha lesionado y perturbado. Como se dice en la contraportada de *Duermevelas*: “La verdad que subyace tras lo fantástico resulta más aterradora que las mismas ficciones del horror”.

Contra el sabor del alpiste de “La jaula de tía Ene-dina”, está “Cordelias” (pp. 13-17), un relato que trata de un árabe que llega al pueblo a vender fruta. En una de las cajas aparece una niña de tres años que, tras el asombro y las conjeturas de los habitantes del pueblo, es adoptada por la mamá de quien narra la historia. Se la bautiza como Cordelia y se queda a vivir con la familia. Agotada la novedad sobre la llegada del personaje y las interpretaciones de la gente, la mamá de la narradora la lleva a todas partes y la niña empieza a ser parte de la vida cotidiana del pueblo. La primera vez que se ve en un espejo se reconoce en él y su imagen se multiplica en otra Cordelia. Todos quedan atónitos, menos la madre que ahora es madre también de dos Cordelias que, después de mirarse en otro espejo, serán cuatro. Las mujeres del pueblo se sublevan contra la madre y la llevan con todo y niñas a que éstas se miren en un espejo antiguo que, al ser roto por un personaje aterrado, multiplica en sus

fragmentos a las Cordelias. La madre asume su responsabilidad y pide a todos que se deshagan de sus espejos. La gente los cubre y cubre también las aguas de la fuente que abastece de agua. “Las Cordelias, en su afán de multiplicarse, se han dado a la desesperada tarea de escarbar por todas partes con la esperanza de encontrar algún espejo que les permita mantener la reproducción de su especie” (p. 17). Lo fantástico no sólo es la reproducción de las Cordelias, sino la manera como la madre asume la maternidad de todas y la manera como la “hermana” —la narradora, pues— habla de las hijas de su madre. Pero hay algo también fantástico, la historia que se está contando no ha concluido.

En *Río subterráneo* de 1979, Inés Arredondo²⁵ incursiona a su manera en lo fantástico. En “Orfandad” (pp. 121-122), las primeras palabras son “[c]reí que todo era este sueño” (p. 121). La narradora cuenta ese “sueño” en el que, después de sufrir un accidente en el que mueren los padres, ella se ha salvado pero ha perdido brazos y piernas. Al hospital llegan los parientes por parte de la madre, no preguntan nada acerca de las mutilaciones y sin volver la cabeza salen del cuarto. Después llegan los parientes del padre y recriminan al médico por haber salvado “eso”; el médico coloca el “tronco” en un riel, lo mueve y todos ríen, dice la narradora, “sin que yo los hubiera mirado”

²⁵ Inés Arredondo, *Río subterráneo*, Joaquín Mortiz, México, 1979; utilizo sus *Obras completas*, Siglo XXI Editores, México, 1988.

(p. 122). En medio de “[u]n silencio de muerte” (*id.*) despierta el personaje; tiene cuatro muñones y está en una cama no de hospital, pero sí “sucia de excremento”; el sueño ha sido menos peor que la realidad: “Mi rostro horrible, totalmente distinto al del sueño: las facciones son informes. Lo sé. No puedo tener una cara porque nunca ninguno me reconoció ni lo hará jamás” (p. 122). La “realidad” supera a la ficción, lo sabemos; lo que no se sabe en este cuento es quién habla. El rostro informe de la “realidad”, las piernas y brazos mutilados en el sueño y la “realidad” son huellas perdidas; sólo la voz sería su identidad. Esa voz abre y cierra el relato de lo que se creía un sueño y que en verdad es la realidad del personaje. Pero, ¿a quién pertenece? Fantástico por omisión, el sueño rebasado por la “realidad” acentúan el tono fantástico.

Si de la obra de Inés Arredondo se dijo —y piénsese desde *La señal* (1965)— que “La sensualidad abre el misterio y el deslumbramiento”²⁶, y eso es cierto, también lo es que los personajes viven muchas veces “las experiencias del mal”, como dice incluso la narradora de “En la sombra” de *Río subterráneo* (1979; p. 146). Hay en *Los espejos* (1988)²⁷ un cuento titulado “Los hermanos” (pp. 227-228). En cuatro párrafos bien delimitados la na-

.....
²⁶ Véase la entrevista de Ambra Polidori en *Sábado*. Suplemento Cultural del periódico *Unomásuno*, 1978, núm. 38, p. 11.

²⁷ Inés Arredondo, *Los espejos*, Joaquín Mortiz, México, 1988; utilizo las *Obras completas*, pp. 19-28.

rradora cuenta su historia. Unas botas cortas le cerraban de niña el paso; el dueño de las botas y ella saben que la electricidad que los atraía “olía a sangre y a muerte y no era cosa de noviazgos y azahares” (p. 227). La narradora crece en otro pueblo y allí se casa. El hermano mayor, quien le había regalado un pequeño lagarto disecado, le muestra el día de la boda que el lagarto “tenía levantada la parte derecha de la cara, desorbitado el ojo hasta el frente, y ese gesto depravaba todo su aspecto, desde la frente hasta el hocico” (p. 227). La novia se acuerda del muchacho de las botas cortas; envuelve al lagarto en una colcha y entre la confusión de la fiesta lo lleva a la sacristía. El hermano del dueño de las botas acaricia al lagarto. Horas después, el lagarto empieza a tranquilizarse. El hermano sentencia que “[n]o habrá sangre” (p. 228). El hermano mayor de la narradora le ragala a ésta el lagarto; el animal cobra vida como para vengar al otro hermano mayor, al de las botas cortas. El hermano menor de éste vuelve al animal a su condición de lagarto disecado y restituye la tranquilidad al asegurar que no habrá sangre, la que se previó desde años antes entre la hermana menor y el hermano mayor, el de las botas, simbolizado por el lagarto, regalo éste del otro hermano mayor.

En “El viaje” de María Luisa Puga, de su libro *Accidentes*²⁸, un grupo de amigos viaja en un Volkswagen.

²⁸ María Luisa Puga, *Accidentes*, Martín Casillas Editores, México, 1981, pp. 19-28.

Dialogan sobre las contradicciones. Se cruzan con un autobús que —dice la narradora, parte de los personajes— hace estremecer al pequeño auto. Sigue el viaje pero ellos sienten que se han salido de la carretera y van flotando; la narradora advierte que algo anormal ha sucedido. A nadie le resulta familiar el paisaje. Se sienten y, además, se miran raros entre ellos. La narradora piensa en un momento en su futuro y en su “última oportunidad de conocerlo” (p. 26). Se empiezan a reír, a carcajearse; se les aproximan unas personas y ellos no están seguros si los han visto o si se acercan es precisamente porque los han visto y van a entender. Dice la narradora: Y entonces, confiando, me quedé quieta, con el cosquilleo de la risa pero sin el placer. Esperando oír simplemente: —“Sí, se mataron todos, pobres” (p. 28). Ahí acaba “El viaje”.

En “El cuerpo de Adelaida” de Brianda Domecq, de *Bestiario doméstico* de 1982²⁹, un colocador de alfombras en una hora enseña a Adelaida que hay otros mundos (sexuales), pero están en éste. Ante el abandono del alfombrero una vez satisfechos sus instintos carnales, Adelaida decide invocar al Sin-Nombre, quien a la media noche se presenta: “—¡Oh, dama misteriosa y malsana que invocáis sin temor y tan insistentemente al Rey de las Tinieblas, al Príncipe de la Oscuridad, a

.....

²⁹ Brianda Domecq, *Bestiario doméstico*, Fondo de Cultura Económica, México, 1982, pp. 64-69.

Satanás el Invencible, al Ángel Caído, a Lucifer, al Instigador Supremo del Mal! ¿Qué oscuros, ocultos y desabridos... digo, deshonestos propósitos remueven tan arduamente vuestras entrañas?” (p. 66) El Sin-Nombre cree que Adelaida quiere ser madre, pero Adelaida le aclara que quiere ser hombre. Para lograrlo, no vende el alma sino el cuerpo. El diablo le promete que amanecerá macho, se llamará Adelo, colocador de alfombras. Un día Adelo llega a casa de Aída, se enamora de ella y la persigue. Trabaja diez años para ofrecerle lo mejor y, como si hubiera envejecido otros diez, le ofrece matrimonio. Ante el rechazo de ella, Adelo le pregunta que si no tiene alma: “Aída lo miró incrédula y de su garganta salió una larga y dulce carcajada que meció las cortinas e hizo tintinear el gran candelabro de cristal” (p. 69). La situación se desarrolla y resuelve por el humor. El cambio de sexo más que suficiente fue insolente, humillante. El diablo de nuevo tiene todas las de ganar. Aquí lo imaginario pasa a ser un registro simbólico e inocuo. El relato fantástico se inscribe en el humor que se incorpora como una característica novedosa en su trayectoria del siglo xx.

En *Mejor desaparece* de Carmen Boullosa³⁰, del que Bruce Swancey dice en la solapa “se mueve en un espacio simbólico, en una especie de hogar macabro en el que suceden cosas que nadie realizó, como si los objetos

.....
³⁰ Carmen Boullosa, *Mejor desaparece*, Océano, México, 1988.

tuvieran una existencia independiente, cómplice de las ratas y del abandono”, hay un relato —el primero— que gira alrededor de “Eso”, como es su título (pp. 11-12), y marca todo el libro que trata de una familia conformada por un padre y sus hijas. “Eso” —llevado a casa, cuenta Dalia, por manía del papá— aparta a la familia del mundo, aparta a la familia del propio papá, quien nunca habla de “eso”. El papá cambia “eso” de lugar y desquicia el orden y la tranquilidad de sus habitantes; el papá bautiza “eso” con varios nombres y repite una especie de letanía que lo hace llorar mientras tensa la atmósfera de la casa. Dice la narradora que nunca vio que su papá tocara “eso”. Un día que lo oyó llorar en su cuarto, ella sintió tropezarse con “eso” en el baño. Pero no tuvo el valor de ratificar que “eso” estaba allí. Lo fantástico “macabro” y “familiar” continúa de inmediato en “Turista” (pp. 13-14); las niñas juegan una partida de turista con el papá; por alguna orden de él, ellas dejan sus sillas que son ocupadas por una mujer y dos niñas. Margarita y Dalia son desplazadas a un rincón, pero Orquídea desaparece. Al preguntar Dalia por ella, el papá la regaña. La señora que está junto a él pide que la castigue. La niña escapa del cuarto del castigo y dice ver todos los días a Margarita, pero que de Orquídea no se vuelve a saber nada. Estos dos relatos fantásticos invitan a la lectura del libro que comienza con una “Explicación” que ubica al papá y a sus huérfanos en casa. Él grita enloquecido; ellos, aterrados por el tono de los gritos, no se atreven a

preguntar qué le pasa y qué es “eso” que les ha llevado a casa. Con esta (sin) explicación se inicia *Mejor desaparece*. Y así termina.

Bárbara Jacobs ofrece en “El séptimo día”³¹ un cuento en donde de nuevo se entreteje el sueño y la realidad del personaje, un joven de 21 años que trabaja en una compañía de gas atendiendo las quejas de los clientes, de las clientas sobre todo. Un lunes duerme; a las tres de la mañana, su cuerpo pareciera ser manipulado por un objeto mecánico que lo hace temblar. El martes, sueña que “algo o alguien lo espera” al fondo del parque de la esquina de su casa; se extraña de su sueño y que le extrañe que le guste lo que soñó, revivido en su pensamiento durante el día. Piensa en su mamá y, a pesar de haberse despedido de ella para no volver nunca, quisiera que ella le contara ovejas para que como cuando estaba chico se durmiera. A las tres de la madrugada del miércoles, despierta y siente que “algo o alguien” está del lado izquierdo de la cama; es una figura menuda vestida de blanco. Durante ese día su recuerdo es impreciso; sabe que algo o alguien lo atrae hacia él (o ella). Del escritorio de su oficina del servicio de gas donde trabaja, “sale o escapa una especie de hilo de vapor, que le huele a gas” (106); lo cierra. A esas alturas, de ser un empleado diligente, el trabajo se le empieza a acumular. El jueves, también a las

³¹ Bárbara Jacobs, *Doce cuentos en contra*, Era, México, 1990, pp. 102-109.

tres de la mañana, frente a él está la misma figura de la noche anterior; es una niña quien, por el hilito de luz de la ventana, él descubre que es pelirroja. Al día siguiente se da cuenta de que tiene dificultades para hablar; sobre papeles pendientes hay “una red de hilitos de vapor que le huelen a gas” (107). Los cambios lo desconciertan pero “está sujeto a leyes que no comprende y alrededor de sus jóvenes ojos ha empezado a formarse una expresión que todo adulto reconocería, llámese duda, de incredulidad o desamparo” (p. 108). El viernes, también a las tres de la madrugada despierta y busca la presencia de las noches anteriores. Allí está, la misma niña que ahora lo observa y se va; durante el día, los “hilitos de vapor que le huelen a gas escapan de los agujeros de la bocina, se le enredan entre los dedos, alrededor de las muñecas” (108). La noche del sábado ocurre lo mismo que las noches anteriores; a las tres de la mañana despierta y la niña está a su lado. Y como el viernes en la oficina, el sábado “cientos y miles de hilitos de vapor que le huelen a gas se le enredan en el pelo, alrededor del cuello, y atan sus pies a las patas de la silla, otros invaden las ventanas de su nariz y se azotan contra sus lagrimales” (109). Ese sábado por la noche su único amigo, que lo ve mal, y a quien le cuenta lo que le pasa, lo lleva a descansar; diciéndole que le falta dormir, lo cubre con cuidado. Es domingo ya— “A las tres de la madrugada una niña despierta y lo ve, de pie al lado izquierdo de su cama” (109). La frase inicial del cuento —“Esto le ocurre de noche”— se transfiere de Francisco

a la niña quien, se supone, era la visita nocturna de las tres de la mañana. La inversión refuerza lo fantástico.

La señora Rodríguez y otros mundos de Martha Cerda³² es un libro que cuestiona el género literario. El personaje aparece en los números pares; en los nones, los cuentos que escribe. En los pares, la señora Rodríguez —no tiene nombre propio y el apellido es de su marido— recibe una bolsa como regalo de su suegra. Allí mete su historia familiar, recuerdos, sueños, objetos, un espejo de cuerpo entero. “Una noche la señora Rodríguez soñó que abría su bolsa y de ella salía ella misma abriendo su bolsa y de ésta salía otra señora Rodríguez abriendo otra vez su bolsa y así hasta el infinito” (p. 54). La señora Rodríguez descubre en su bolsa el manuscrito de “La señora Rodríguez” y se pregunta quién es, de dónde viene, a dónde va. La señora Rodríguez hojea el manuscrito, “se perdió el color al darse cuenta que se había embarazado a los cincuenta y cinco años. Perdió el olor cuando vio que el bebé se había fugado con su maestra del kínder y perdió el sabor cuando supo que se iba a morir en la página 178. El relato fantástico se llena de humor y ofrece un rasgo estructural —la metaficción— al relato fantástico. Dentro del imaginario está el humor. Martha Cerda ha escogido un relato fantástico y

³² Martha Cerda, *La señora Rodríguez y otros mundos*, Joaquín Mortiz, México, 1990. Véase Graciela Martínez-Zalce, “El árbol de las bolsas”, *Hacerle al cuento*, pp. 169-182.

provoca la hendidura entre su mundo y el de los demás. Al quedar del lado de lo ficticio, asegura su existencia como narradora.

“Una virgen azul” de Mónica Lavín³³ es el encantamiento de una niña por la virgen de la capilla del lugar donde vive; la primera vez que va con su mamá a esta capilla a llevar flores a la virgen, la niña se asombra de la belleza de la Purísima, de su cara, de sus ojos. La niña observa a los angelitos pintados y, como a toda la gente que va a la capilla, le llama la atención la golondrina que revolotea en el techo de la capilla y descubre que del nido del techo gotea un líquido color blancuzco. Durante la semana, la niña vuelve a la capilla una y otra vez a ver a la virgen del manto azul; llega tarde al colegio y, es cierto, se enferma del estómago y el viernes no puede ir a clases. Se queda en casa y a media mañana, con las campanadas, se aviva su deseo de ir a la capilla a ver a la virgen a quien cada vez que la ve y se va de la capilla se la encarga a los angelitos y a la golondrina. La capilla está abierta, la niña entra y cierra la puerta. Después de la línea que recoge las palabras a la virgen —“Qué bonita”—, hay un espacio blanco en el cuento, que enseguida concluye: “El domingo derribaron la puerta. Unas mujeres gritaron y otras azoradas se persignaron. Sólo el sacristán con algo de sentido del humor dijo que

.....

³³ Mónica Lavín, *Nicolasa y los encajes*, Joaquín Mortiz, México, 1991, pp. 51-55.

ya no habría que limpiar el chorreadero blanco sobre el pasillo y cogiendo por el ala el cuerpo lánguido de la golondrina lo lanzó al otro lado de la tapia” (p. 55).

Llama la atención el enamoramiento de la niña, pero la llama más aún que haya desaparecido y, al abrir la puerta de la capilla dos días después, la golondrina haya muerto. No se dice nada ni de los angelitos, ni de la niña ni de la virgen.

Con “Secreto sellado”, Aline Pettersson³⁴ incursiona sutilmente en el terreno de lo fantástico. La narradora cuenta una experiencia que tuvo a los dieciséis años. Un primo llega del extranjero; decide vivir en el campo y meses después, acompañado de un amigo, empieza a frecuentar la casa de quien narra la historia. Hay un gran parecido entre ellos; una especie de aires de familia entre quien narra y su primo; aires de parentesco entre el primo y el amigo, quienes visten con ropas casi iguales. “Ellos se pararon a un lado del tronco y tan juntos que hasta pensé en una foto de unos chinos americanos que vi en una revista, y que eran siameses” (p. 73). Sellan una triple alianza: ella se casará con el amigo y deciden entre los tres que el traje de novia no sea mandado a hacer, como tradicionalmente se usa en la familia sino comprarlo ya hecho. Poco antes de la boda —el vestido sería sorpresa para los demás—, ellos la ayudan a vestirse:

³⁴ Aline Pettersson, *Más allá de la mirada*, Joaquín Mortiz, México, 1992, pp. 69-77.

“subieron y bajaron los tules, me prendieron las flores en el pelo. Ya era tarde para los arrepentimientos. Me armé de fuerzas y me busqué en la luna. No me reconocí. [...] No, no era yo. Luego vi detrás de mi reflejo el suyo; muy juntos se miraban y apenas se sonreían como si yo estuviera allí, como si la sonrisa no tuviera nada que ver con nuestra broma” (p. 77). No se sabe qué pasa con el final de esta historia. En este caso, quien queda fuera es el lector. La narradora dice a un supuesto escucha: “Abrí la puerta de la sala. Ya no había más remedio. ¿Para qué le cuento lo demás? Eso ya lo sabe usted” (*id.*).

En “La luz sobre el espejo”, otra de sus narradoras —una escritora— cuenta su experiencia en Atenas, a donde va gracias a una beca. Al llegar, recuerda lo que le decía un antiguo amante: “primero pellízcate para saber en qué tipo de realidad te encuentras” (p. 27). Revive en Grecia la cultura griega. Hay un incendio; aviones extinguidores llevan agua del mar. Cuando todo se logra controlar, sucede algo que descontrola el acto mismo de la lectura: “de la copa de un árbol calcinado pendía, como una negra oliva gigantesca, el cuerpo de un buzo transportado por los aires hasta cruzar el mismo Hades. Cayó con el tropel de la lluvia [...] Ni tiempo debe haber tenido de pellizcarse, pensé, y darse cuenta del paso de una realidad a la otra: la catástrofe de la guerra de los dioses” (p. 30). El buzo, entre dos elementos: agua y fuego, entre los dioses de arriba y de abajo, “era como si los reinos de la naturaleza se hubieran alterado

un instante, como si se vieran al espejo” (*id.*). Ante el golpe del relato —con ecos de un suceso real— y la perplejidad del lector, quien cuenta reflexiona: “He llegado a pensar que los mitos son narraciones que trenzan la historia remota con la ciencia ficción, y que éstas, juntas, nos lanzan señales. Tal vez no hemos sabido mirar en la dirección correcta. Hay muchos tiempos y muchas realidades que se cruzan como se cruzan las motas de polvo” (p. 31). Creo que en el caso de Aline Pettersson, lo fantástico podría definirse al igual que lo que dice una de sus narradoras: “Pienso que la vida está hecha de pequeños brotes de azar; quizás por eso uno nunca deja de maravillarse con los actos de prestidigitación, la magia que irrumpe contra el sentido común”³⁵.

De 1996 es “*Haute couture*” de Beatriz Espejo³⁶. El inicio del cuento anuncia su final, no sin pasar por el virtuosismo de esta “alta costura cuentística”. El principio dice: “Cuando llega esa mañana al taller de Poiret, Roma Chatov no sospecha siquiera que empieza a ser un instrumento de Dios” (p. 525). Con toda libertad y con la sola imaginación, Roma dibuja una golondrina

³⁵ “El giro del caleidoscopio” (*ibid.*, p. 90).

³⁶ Beatriz Espejo, “*Haute couture*”, *El cuento mexicano. Homenaje a Luis Leal*, ed. Sara Poot Herrera, Universidad Nacional Autónoma de México, 1996, pp. 525-528. Como “Alta costura” aparece en el volumen *Alta costura*, Tusquets Editores, México, 1997, pp. 121-125. Utilizo la edición de la UNAM.

fantástica en homenaje a una notable bailarina en su etapa de deterioro. Es lo que vio días antes, ante el pesar de todos, y ella trata de recuperar en el chal que confecciona la gran etapa gloriosa de la artista: “Por eso ahora dibuja las plumas ficticias de un ave, el pico agresivo, el gordo pecho figurado en una línea, y decide enviarlo a Niza sin suponer que en el intrincado tapiz del destino ella es el hilo y la aguja, los colores, el pincel de Dios. Y sin saber tampoco que su bello, delicadísimo, poderoso, resistente regalo dobladito en albos papeles será el instrumento liberador con que Isadora Duncan morirá estrangulada” (p. 528).

La ficción merodea la realidad, la captura, la recrea. El cuento de modo fantástico relata en las entretelas de su textura que la bailarina, homenajeada con un chal que recuerda su grandeza, va a ser víctima —y en la realidad lo fue— del regalo. En la realidad, Isadora Duncan murió en un accidente asfixiada con su propia bufanda. La ficción —el cuento de Beatriz Espejo— invade la realidad y la reafirma: la bailarina sí murió asfixiada por su propia bufanda.

También de 1996 es “La otra” de Silvia Molina³⁷. En la segunda mitad del cuento el lector se entera de que “la otra” visita a quien narra —una mujer con esposo y dos hijos— desde que ésta tenía ocho años, incluso antes, porque ya “entonces —informa— venía la otra a fasti-

.....

³⁷ Silvia Molina, “La otra”, *El cuento mexicano*, ed. cit., pp. 611-613.

diarme” (p. 613). Esa visita fantasmal inicia el cuento: “Llega cuando no la espero. De pronto está aquí, asustándome, luego, sin que me dé cuenta, se va” (p. 612), dice la narradora. La “otra” es el propio fantasma de quien habla y su llegada coincide con el olvido que sufre la narradora de su propia historia. El olvido cada vez va siendo más persistente y ella se pregunta: “¿Cuándo llegará el día en que en el espejo sólo vea a la otra?” (*id.*). El propio yo, desplazado y reconocido en el espejo, será “la otra”, lo único que sobrevivirá cuando la memoria ya no exista. El relato fantástico tiene un rostro especular en el planteamiento de la memoria y el olvido de la cuentística de mujeres sobre mujeres y sobre sí misma³⁸.

³⁸ A la cuentística fantástica del siglo XX, Ana Rosa Domenella añade cuentistas que ella lee como neofantásticas. Véase de Domenella, “Tres cuentistas neofantásticas”, *Cuento y figura (La ficción en México)*, ed. Alfredo Pavón, Universidad Autónoma de Tlaxcala, Tlaxcala, 1999, pp. 351-375. Véanse Adriana González Mateos (*Cuentos para ciclistas y jinetes*, Aldus-Dicofur-Sinaloa, Culiacán, 1995); Ana García Bergua (*El imaginador*, Era, México, 1996); y Cecilia Eudave (*Técnicamente humanos*, Ed. del Plenilunio, Guadalajara, 1996, e *Invencciones enfermas*, Ed. del Plenilunio, Guadalajara, 1997). Véase también la narrativa de Gabriela Rábago Palafox en Micaela Morales López, “Sueños, fantasías y realidades en Gabriela Rábago Palafox”, *Cuento bueno, hijo ajeno (Hacerle al cuento)*, ed. Alfredo Pavón, Universidad Autónoma de Tlaxcala, Tlaxcala, 2002, pp. 79-99.

“Inspiración” de Julieta García González³⁹ es sobre el dibujo de un desnudo. El pintor va flexionando el cuerpo de la modelo; lo entrelaza, lo tuerce, lo entrelaza, lo anuda, lo deforma, lo afloja, lo amasija. El cuerpo no da signos de dolor; la joven modelo poco a poco se adormece, se duerme. El pintor ha advertido que una materia pegajosa le impregna los dedos; después ya sólo mira su libreta y dibuja, le pone alas a la figura, dibuja el mar alrededor del cuerpo. Cuando termina, levanta la cara: “La modelo no estaba. En su lugar había una mancha oscura. El centro de la cama guardaba la silueta del cuerpo que se había recostado ahí. La ropa seguía en el piso, como la había dejado. El pintor se puso de pie y abrió la cortina. Salió de su habitación y cerró la puerta tras de sí, llevándose los bocetos a su casa. Tenía una racha de inspiración que no podía desaprovechar” (p. 73).

Realidades literarias sobre lo fantástico

Los cuentos visitados sugieren puntos de una trayectoria en el tratamiento femenino del relato fantástico

.....
³⁹ Publicado en *Los mejores cuentos mexicanos. Edición 2000*, ed. Enrique Serna, con la colab. de Alberto Arriaga, Joaquín Mortiz-Planeta, México, pp. 67-73. Se informa en esta antología que apareció en *Origina*, año 7, número 77, julio de 1999 (p. 235).

en la narrativa mexicana contemporánea. Esta trayectoria de lo fantástico se desliza en un borde, un mismo marco de referencia para cada caso visto en su propia “fantasticidad” y en sus semejanzas y diferencias. Como su nombre lo indica, el borde es la orilla, nada menos que el litoral. Allí donde se vive una experiencia límite provocada por el desplazamiento de algo que puede ser, y volvamos al principio de este trabajo, extraño, inexplicable, misterioso, incierto, siniestro, inquietante, sobrenatural, sórdido, brutal, descarnado; experiencia frente a lo diabólico, lo pavoroso, lo perverso, lo ominoso, lo insólito; y también podría serlo frente a lo prodigioso, lo poético, y lo amoroso. Un efecto de estas situaciones es la perplejidad, la locura y la incertidumbre que se viven en el borde; otro efecto es la ironía y el humor.

La primera exigencia ha sido marcar dicho borde, concebido como 1) el registro de lo “real”, la vivencia de un sujeto. Dicho registro se define respecto a 2) lo simbólico y 3) al imaginario. Unos en relación con los otros establecen el status fantástico de los textos; el dominio de uno de los tres registros daría lugar a distintas cuerdas de lo fantástico. Y habría que volver a ver cómo el surco de la escritura atraviesa el borde de lo ambiguo, lo contradictorio, del conflicto y la exterminación. Esto es, de algunos de los rasgos que ayudan a definir la naturaleza de lo fantástico.

Aunque itinerantes por varios géneros literarios, estas características se relacionan con el relato breve

y fragmentado, sobre todo con el cuento en cuanto a la tensión muchas veces producida por la presencia de elementos ambiguos, contradictorios, indeterminados y, a veces, en conflicto entre sí. Si la síntesis del cuento opera eficazmente a partir de una memoria propia del género que funciona tanto en el orden estructural como en la evocación del posible imaginario colectivo, lo fantástico se regocija en la suspensión muchas veces textual, y este placer formal casi perverso impide que se recupere del todo el mismo paso. De esta manera, las entretelas de lo fantástico suponen diversos contextos en torno a la renovación de la lectura.

En los textos de estas escritoras asistimos a una experiencia única que hemos localizado en el borde. Se intenta ver de qué modo se repiten las características de lo fantástico en estos textos y, al mismo tiempo, cómo se multiplican dichas características y generan otras distintas. Más que cerrar el género ciñéndose a las pautas que lo han regido, habría que ver de qué manera se abre con distintas modalidades que lo sostienen y enriquecen. Un relato fantástico femenino pretende tener lo que tienen otros relatos fantásticos y lo que no tiene ninguno de ellos.

A la expectativa que generan los títulos mencionados se añade una dirección marcada por el título de los libros donde se encuentran los cuentos. Los títulos de los cuentos son gestos de algunos rostros del relato fantástico; el conjunto advierte que nos estamos acer-

cando a una zona de riesgo y precacución; de pánico y peligro. Los personajes se mueven en territorios familiares, tal vez uno de los espacios más siniestros de lo fantástico; la historia se da en la cotidianidad y entre familia. De repente, la cotidianidad se modifica de una manera extraña; algunas veces el borde se astilla e invade; unas, se petrifica; y otras, se hace especular.

En estos textos las relaciones se urden por diversos hilos fantásticos; de las características que los unen, uno de los textos siempre resulta una excepción. ¿Cómo el litoral se hace literario, literatura fantástica? Y aquí propondría cuatro maneras distintas de contar, de bordear y bordar el relato fantástico. Por ejemplo, en “El huésped” de Amparo Dávila se evoca; lo fantástico se define por lo inefable. El imaginario contiene lo real. En “La jaula de tía Enedina”, se provoca; las leyes de la naturaleza se violentan y el resultado no se hace esperar. Lo fantástico se define en la locura múltiple. En “El cuerpo de Adelaida” se invoca y desde esa invocación al diablo el cuento entra a un plano humorístico que lo resuelve; en *La señora Rodríguez y otros mundos* se convoca la diversidad de mundos de la señora Rodríguez; el texto oscila entre la novela y el cuento. El humor conlleva a la metaficción, a su propia estructura.

Las escritoras ofrecen una alternativa de creación que deriva en una estrategia de la supervivencia; tal estrategia las situaría en lo fantástico de lo femenino y en lo femenino de lo fantástico: el humor y la metaficción

son uno de sus múltiples aportes. Así cruzan el borde enmedio, ahora sí, de un ataque de nervios pero fantásticos. En ese borde, dos escritoras se sitúan en el centro: Guadalupe Dueñas y Amparo Dávila. *Tiene la noche un árbol* de 1958 equivaldría a *Tiempo destrozado* de 1959. Publicado uno y otro por el Fondo de Cultura Económica abren las puertas a lo fantástico en la cuentística mexicana femenina del siglo xx. Son —árboles, al fin— las raíces de lo fantástico de la cuentística mexicana a partir de los años cincuenta en México.



Whodunit: el “misterio” y lo misterioso según María Elvira Bermúdez

—No multipliques los misterios —le dijo—.
Éstos deben ser simples. Recuerda la carta robada de Poe.
Recuerda el cuarto cerrado de Zanwguill.
Jorge Luis Borges, “Abenjacán, el Bojarí”

El género policiaco es el más portátil de todos:
arraiga en los suelos geográfica o históricamente más diversos.
Lo difícil es que el decorado no prevalezca sobre la intriga.
Fernando Savater, “Un buen puñado
de misterios irresistibles”

Ninguna duda cabe: María Elvira Bermúdez es por supuesto María Elvira Bermúdez, la clásica escritora mexicana del género policiaco de corte clásico y tradicional en México. El talento de su oficio detectivesco llevó a sus amigos¹ a llamarla y reconocerla como “la

.....
¹ Inscribo mi trabajo en la idea de la amistad propuesto en “Primicias feministas y amistades literarias en México del siglo XX”, en *Nueve escritoras mexicanas nacidas en la primera mitad del siglo xx, y una revista*, coord. Elena Urrutia, Instituto Nacional de las Mujeres-El Colegio de México,

Agatha Christie mexicana”. Creadora de uno de los detectives igualmente clásicos de la literatura policiaca mexicana del siglo xx y único personaje de tal tipo de invención femenina cuyo nacimiento data de la primera mitad de aquel siglo, María Elvira Bermúdez creó también un personaje femenino con atisbos detectivescos: el personaje que descubre el paradero de un manuscrito perdido en “Precisamente ante sus ojos” —réplica en homenaje a “La carta robada” de Edgar Allan Poe—, y personaje también de “Detente, sombra” —réplica en homenaje al título del soneto de Sor Juana Inés de la Cruz—, que descubre a quien dio muerte a una crítica literaria, trama ésta desarrollada en un contexto de personajes femeninos relacionados con el mundo de las letras y de las leyes, contexto cultural y profesional de la propia María Elvira Bermúdez.

Si bien el personaje femenino de “Precisamente ante sus ojos” y de “Detente, sombra” —María Elena Morán es su nombre— es del norte de México y sus cualidades detectivescas son notorias a modo y semejanza de su autora —gran relación entre María Elvira y María Elena; una de Durango y la otra de Torreón—,

México, pp. 35-78. María Elvira Bermúdez no sólo estuvo relacionada con varios grupos de intelectuales, de escritores del género policiaco y no policiaco, sino que fue amiga generosa de todos, quienes bien la querían y respetaban. Fue María Elvira Bermúdez modelo de amistad y camaradería.

fue Armando H. Zozaya el personaje arquetipo detectivesco de María Elvira Bermúdez. Lector apasionado e interesado en la psicología, mente analítica y proceder lógico, actitud curiosa y detallista, indagador de todos y de cada uno de los móviles de un asesinato, especialista en coartadas y estrategias, buena gente y muy curioso, ojos verdes, ceja arqueada y bigote recortado, Zozaya es periodista y se presenta como detective aficionado; es libre e itinerante aunque con residencia en la capital mexicana; va y viene en su convertible rojo y sabe llegar en el momento más oportuno allí donde se cometió o se va a cometer un crimen, allí —tanto en la historia como en la escritura que la cuenta— donde se lo requiere para hacer justicia y enderezar juicios e investigaciones, y dar con el verdadero culpable de un delito.

Es posible que María Elvira Bermúdez en principio haya tenido la intención de construir un personaje femenino detectivesco —¿María Elena Morán?—; sin embargo, la relación o identificación entre ellas sería de tal cercanía que la escritora prefirió honesta y modestamente tomar más distancia (al menos explícita) y construir un detective masculino y poner en él las virtudes, las ideas y los ideales que ella tenía acerca de este tipo de personaje. Así, al crear la escritora a su personaje —ella crea un “él”—, en las páginas detectivescas de Bermúdez/Zozaya se dirá lo que el yo piensa (Zozaya como *alter ego* de Bermúdez) pero se contará en tercera persona (Zozaya como personaje que se na-

rra) en un interesante discurso indirecto libre. Desarrollado con gran sencillez, parecerá más fácil de lo que es realmente, fiándose el lector en el personaje fiel del detective narrado a su vez por un narrador que habla en tercera persona y en la que el lector confía y se confía, un narrador digamos fiable y confiable (¿“fidente” sería la palabra?). Cuando el detective no tiene presencia en “x” texto policiaco, entonces cabe la posibilidad del “crimen perfecto”.

A la precisión narrativa acompañada de fluidez y de capacidad de atrapar a quien inicia la lectura de las novelas y los cuentos policiacos de María Elvira Bermúdez, escritos con gusto y un humor que se desliza incluso allí donde el crimen acecha, la guía el plan de la historia que se va a contar; la previsión permite pisar firme y, alrededor de la situación centro de la historia, se proponen varias lecturas —falsas y no— para quedarse el lector con aquella que, por encima de las demás, aclara el laberinto oscuro de la criminalidad y la delincuencia, ilumina el misterio y reinstaura el equilibrio —al menos en la invención y en este caso en la invención de carácter policiaco.

Es cierto que a María Elvira Bermúdez la caracteriza su credencial detectivesca de identidad policiaca de corte clásico, tradicional, de enigma y de “cuarto cerrado”, carta de presentación de la propia obra creativa y de sus pesquisas; sin embargo, tiene además otras distinciones en su muy amplia creación literaria. Hay

textos de su invención que la perfilan como escritora fantástica y algunos de ellos, al combinarse con lo policiaco, dan lugar a una tercera propuesta narrativa, la de policiaca-fantástica, otra credencial muy propia para la autora ya desde los primeros años de su escritura.

En el plano de lo policiaco, la imaginación de María Elvira Bermúdez concibe una justicia social para sus personajes y, en el plano de lo fantástico, crea incertidumbres para el lector; una y otra tendrían que abordarse de modo integral, en una investigación especializada —y en principio monográfica, que considerara en un rostro las dos caras— y, así, hacer justicia literaria de la obra en su conjunto. Es la literatura de María Elvira Bermúdez —detectivesca, fantástica y detectivesca-fantástica— una vertiente muy particular que aporta propuestas y principios éticos y estéticos más que interesantes en la literatura mexicana del siglo xx y más desafiantes incluso si consideramos un posicionamiento de género, que en la literatura mexicana no se caracteriza al menos por el corte detectivesco.

Además de su muy prolífera narrativa, la creación de María Elvira Bermúdez cubrió otros ámbitos culturales. En los años cincuenta estuvo entre los intelectuales —el llamado grupo Hiperión— aglutinados en torno al tema sobre México y lo mexicano, del que cada uno de ellos daría una respuesta en la serie de libros del mismo nombre publicada por la Librería Robredo. Fue también María Elvira lectora profesional y apasionada

de Julio Verne, Emilio Salgari, Edgar Allan Poe, entre otros grandes de la literatura, de allí la serie exhaustiva de sus prólogos². Tuvo acertado criterio selectivo y gran capacidad de elección, y de allí sus antologías de lo policiaco y de la narrativa revolucionaria; tan sólo una antología revolucionaria, pero elaborada por una mano segura de lo que presenta, de lo que elige, de lo que dice de los escritores a los que conoce en su campo de batalla.

.....
² Extraordinaria la exuberancia y calidad de sus prólogos a obras, entre otras, de Arthur Conan Doyle, *Aventuras de Sherlock Colmes*. De Edgar Allan Poe, *Narraciones extraordinarias*. *Aventuras de Arturo Gordon Pym* y *El cuervo*. De Emilio Salgari, *El capitán tormenta* y *El león de Damasco*, *El corsario negro* y *La venganza*, *El falso Bracmán* y *La caída de un imperio*, *El hijo del león de Damasco* y *La galera del bajá*, *El rey del mar* y *La reconquista de Mompracem*, *En los juglares de la India* y *El desquite de Yánez*; *Jolanda, la figlia del corsario nero*, *Los dos rivales* y *Los tigres de la Malasia*, *Los piratas de la Malasia* y *Los estranguladores*, *Sandokan* y *La mujer del pirata*. De Julio Verne, *Dos años de vacaciones*, *La isla misteriosa*, *Miguel Strogoff*, *Veinte mil leguas de viaje submarino*, *Viaje al centro de la tierra*, *El doctor Ox* y *Maese Zacarías*. *Un drama en los aires*. Lo mismo su prólogo a los *Viajes de Marco Polo*. Son selecciones esmeradas, biografías, notas y prólogos publicados en su mayoría en la editorial Porrúa; también para Visor y la editorial I Delfini. Se suma a la prolífera lista el prólogo a *Corazón: diario de un niño* de Edmundo de Amicis.

María Elvira Bermúdez fue también, y antes que nada, asidua colaboradora de *Selecciones Policiacas y de Misterio*, revista fundada y dirigida por Antonio Helú, y escribió en *Cuadernos Americanos*, *América*, *Nivel*, *Mujeres*; entre otros suplementos, en *Revista Mexicana de Cultura* de *El Nacional*, en *México en la Cultura del Novedades*, en *Diorama de la Cultura* de *El Excelsior*. Junto todo este quehacer de lectura y escritura da lugar a una amplia y sorprendente actividad en las letras mexicanas.

El Durango geográfico y literario —hay un premio de cuento María Elvira Bermúdez³ y una sala con su nombre en el Instituto de Cultura de Durango (ICED)—⁴ se cubre de gloria con ella y con Nellie Campobello (1909-1986), escritoras fundamentales del siglo xx —una revolucionaria, la otra policiaca—, a uno y otro lado del igualmente duranguense José Revueltas (1914-1976). María Elvira nació el 27 de noviembre de 1912 (también se dice que en 1916) en la capital de aquel estado nortero y, aunque a la edad de un año se mudó con su familia a la Ciudad de México, a la pequeña ya

.....

³ Premio Estatal de Cuento; véase: <http://ppoemas-e-mexico.blogspot.com/2006/11/concursos-y-convocatorias.html>

⁴ Antonio Avitia Hernández, *Relatos de plumas ausentes. Resaltos, cuentos y recuento de los narradores de Durango*, ed. del autor, México, 2006. Puede verse en: http://bibliotecas.tv/avitia/Relatos_de_Plumas_Ausentes.pdf. También de Antonio Avitia Hernández, “María Elvira Bermúdez” en *Revoltijo duranguense*, edición del autor, Durango, 1998.

la había picado el alacrán de Durango al que había que seguirle la cola con las armas de las leyes —era abogada— y con las pericias de la ficción policiaca, la tensión del relato fantástico y con la coartada de su narrativa policiaca-fantástica. La búsqueda de pesquisas, de estrategias, de buenos tratos y trucos buenos literarios fue de toda su vida y los fue refinando en la investigación, las lecturas, las antologías, la escritura que nunca disminuyó.

Llama la atención que las letras no sólo no fueron su profesión inicial, ni su única actividad laboral cotidiana, puesto que como licenciada en leyes —en 1939 obtuvo el título en la Escuela Libre de Derecho— fue defensora de oficio en los juzgados de su natal Durango y en Toluca, y actuaria de la Suprema Corte de Justicia. Su carrera de abogada fue primordial en su tratamiento del relato policiaco y, conocedora de las leyes mexicanas y su cumplimiento (¡en México!), decidió por el relato que persigue la equidad social y la balanza justiciera. Es exhaustiva la relación de sus escritos, hechos a la luz de sus lecturas, en medio de tareas jurídicas y juegos de mesa que era unos de sus pasatiempos favoritos, así como la conversación muchas veces convertida en polémica argumentativa, apasionada y amable también.

Acercarse a sus escritos, sobre todo los policiacos, es leer el texto y el contexto mexicanos de la realidad mexicana antes y después de los años cincuenta del siglo xx: parte de lo que se hacía, se leía, se decía y cómo

se decía lo ofrecen sus personajes, sobre todo aquellos metidos en la corriente de la vida común. Aunque los crímenes sean más que nada de cuarto cerrado, a donde van a “morir” los personajes, muchas veces los que mueren —asesinados es la palabra— son aquellos que menos se imagina el lector, y muchas veces el crimen lo ejecuta quien menos se imaginan ni personajes ni lectores. Si las leyes del género son las mismas en este específico mecanismo policiaco, respetadas por Bermúdez y Zozaya, las estrategias y coartadas cambian en cada relato; son éstas las que inventa la autora y las pone en práctica su personaje detectivesco.

Mientras tanto la vida de María Elvira continúa y gran parte en la Ciudad de México, donde murió el 7 de mayo de 1988. El estado de Durango tenía especial afecto por la abogada y escritora policiaca y fantástica, y en 1995 con gran acierto subsidió el libro póstumo *María Elvira Bermúdez, pesquisas críticas y otros asedios*⁵. En la Ciudad de México el mismo año de su muerte —siete días exactamente después, el 14 de mayo de 1988— la

.....

⁵ *María Elvira Bermúdez, pesquisas críticas y otros asedios*, Arturo Gutiérrez Luna (ed.), Gobierno del Estado de Durango-Sistema Estatal de Educación-Casa de la Cultura Durango-Asociación de Escritores de Durango, Durango, 1995. El libro reúne textos de la escritora y escritos sobre la escritora publicados anteriormente. Es un excelente material —que aquí citamos con frecuencia—, aunque lamentamos la cantidad de errores y erratas de la edición.

revista *Proceso*⁶ le dedicó un sentido homenaje. Carlos Puig entrevista y publica “Bermúdez según Carballo, [Martín] del Campo, Villoro y Huacuja”. Se la adjetiva de varios modos, que yo recalco al citarlos:

—Para Carballo: abierta, inteligente, persistente, renovadora, respetuosa con todos, cálida, querida y respetada también por todos, alejada de las mafias, percibió la literatura como un todo; generosa, afectuosa, gran lectora sin prejuicios.

—Para Martín del Campo: pionera y dignificadora de lo policiaco y escritora de más allá de lo policiaco; defensora a ultranza de la literatura policiaca sin violencia, promotora y teórica del género.

—Para Villoro: generosa, afectuosa, interesada y abierta a todas las generaciones, gran crítica y lectora sin prejuicios.

—Para Huacuja: estudiosa y crítica rigurosa, minuciosa, con un criterio muy preciso para definir el género policiaco.

El cruce de opiniones da un perfil que reafirma la figura de María Elvira Bermúdez: a todas luces, amiga,

.....
⁶ *Proceso*, 1988, núm. 602, 56-58.

escritora, lectora, imprescindible en la literatura policiaca (no sólo) mexicana, rigurosa en sus criterios y firme en sus convicciones.

En el mismo número de *Proceso*, Vicente Leñero dice que la devoción de la escritora —y antologadora, crítica, ensayista, lectora— por las letras —en este caso por el género misterioso y enigmático— es la “función artística” de la literatura, a la que María Elvira Bermúdez ha dedicado su vida involucrando a su familia. Concluye Leñero agradeciendo por la atención que él y otros escritores han recibido de su gran amiga y lectora, y dice que donde no hay enigma es en la “pasión literaria de María Elvira Bermúdez”.

Christopher Domínguez Michael —lector y amigo dolente— escribe también en *Proceso* una semblanza en la que trata a María Elvira como ser excepcional, como maestra, como “Mujer literatura [quien], hizo de la comunicación con los jóvenes su alimento espiritual... Cultivó el arte de la conversación y de la escucha atenta; hablaba con ironía pero con ternura. Fue una crítica profesional durante varias décadas y su conocimiento de la literatura mexicana era vasto y preciso” (p. 57). Domínguez Michael, al referirse a ella como gran estilista, precisa, fiel al género anglosajón, con una estética tanto de vida como de principios literarios, con una lúcida inteligencia, entre otras cualidades que juntas la distinguían, va recorriendo en forma breve la vida, la intelectualidad y la literatura de María Elvira Bermúdez, va informando

sobre su bibliografía, va comentando la cotidianidad familiar entrelazada con la intelectual, va dibujando una silueta mágica, la de una narradora virtuosa de su oficio.

Concluye el artículo con un epitafio calcado de un cuento de la misma María Elvira Bermúdez. No cabe duda: a Christopher le ha dolido mucho esta muerte; serán inolvidables las tertulias de la casona de la calle Flora, con ecos de Nathaniel Hawthorne, de James, Lord Dunsany y con la presencia del nieto Juan José Reyes y de los privilegiados amigos de María Elvira Bermúdez, fundadora del género [policiaco] junto con Antonio Helú y Rafael Bernal.

De la flora y la nata del policiaco mexicano

Piezas clave son los trabajos de Vicente Francisco Torres, desde su “Entrevista con María Elvira Bermúdez”⁷ donde ella hace una tipología del cuento policial: policiaco, criminológico, de misterio y terrorífico hasta “Las damas del crimen”⁸, donde Vicente Francisco habla de Margos de Villanueva, se extiende con María Elvira

.....
⁷ Vicente Francisco Torres, “Entrevista a María Elvira Bermúdez”, *Comunidad Conacyt*, 1981, núms. 121-122, 1981, 81-85.

⁸ Vicente Francisco Torres, “Las damas del crimen”, en *Muertos de papel*, CONACULTA, México, 2003, pp. 48-51.

Bermúdez, comenta acerca de Alicia Reyes (*Aniversario número 13* de 1988) y concluye con Malú Huacuja y su *Crimen sin faltas de ortografía* (1986). Yo añadiría a Ana María Maqueo con *Crimen de color oscuro* (1986), citado por la misma Bermúdez en “Qué es lo policiaco en la narrativa”⁹, y más recientemente a Cristina Rivera Garza con *La muerte me da* (2007). Este estudio de 1987 de María Elvira Bermúdez confirma que su autora era detective del propio género en el mundo; de la novela policiaca afirma que lo que “caracteriza al género es el misterio, la investigación y la idea de justicia”.

Ya en su antología de 1982 —*El cuento policial mexicano*— Vicente Francisco Torres afirma que “el trabajo de María Elvira Bermúdez, junto con “Sobre la novela policial” (1945) de Alfonso Reyes, son las primeras reflexiones serias que se hacen en México sobre el valor estético de la literatura policiaca”¹⁰. Para su antología, Vicente Francisco Torres escoge de María Elvira Bermúdez “El embrollo del reloj” (pp. 43-56) y afirma: “El embrollo del reloj’ muestra no sólo que el relato policial

.....
⁹ María Elvira Bermúdez, “¿Qué es lo policiaco en la narrativa?” en *Estudios. Filosofía-Historia-Letras* (otoño de 1987). Véase: http://biblioteca.itam.mx/estudios/estudio/estudio10/sec_30.html

¹⁰ Vicente Francisco Torres, *El cuento policial mexicano*, Editorial Diógenes, México, 1982 (en *María Elvira Bermúdez, pesquisas críticas y otros asedios*, p. 319; el prólogo completo, en pp. 313-328).

puede ubicarse entre gentes humildes, sino que la falta de honradez de las autoridades policiacas no es un obstáculo para la literatura de este tipo” (p. 327).

Al reseñar el libro *Muertos de papel* (2003) de Vicente Francisco Torres, Javier García Galiano se refiere a Rodolfo Usigli, Rafael Bernal y María Elvira Bermúdez como autores memorables de las invenciones literarias del crimen en México¹¹. En “Neopolicial latinoamericano: el triunfo del asesino”¹², Francisca Noguerol Jiménez trata “La novela del procedimiento” y en esa sección, donde habla de *Whodunit*, cita a Alfonso Reyes (“Sobre la novela policial”, 1945 y en “Algo más sobre la novela detectivesca”, 1959), a Xavier Villaurrutia (prólogo a *La obligación de matar* de Antonio Helú) y a María Elvira Bermúdez, “defensora a ultranza de la fórmula de enigma y autora de una antología del género fechada en 1955”.

Esa fórmula interesó a Alejandro Rivas Velázquez en su tesis “El género policial en México” de 1987. Es la de Rivas, quien tuvo el privilegio de visitar a María Elvira y de recibir la generosidad de su inteligente conversación, una investigación pionera que dedica varias

.....
¹¹ Vicente Francisco Torres, *Muertos de papel. Un paseo por la narrativa policial mexicana*, CONACULTA, México, 2003. Véase: <http://www.garciagaliano.net/12-02-2007/paginas-criminales-2>

¹² Francisca Noguerol Jiménez, “Neopolicial latinoamericano: el triunfo del asesino”. Véase: <http://www.lechman.cuny.edu/ciberletras/v15/noguerol.html>

páginas a esta escritora, policiaca por antonomasia¹³. Afirmado que es la “más prolífica y especializada en el género policial, no sólo en México, sino en Hispanoamérica” (p. 69), informa acerca de la actividad intelectual de los años cincuenta de la abogada y escritora, y no podía dejar de hacer la relación Antonio Helú-María Elvira Bermúdez-Rafael Bernal, triángulo policiaco equilátero del crimen perfecto literario en México, radares detectivescos a contracorriente del mercado, de la moda y del *mainstream* de mitad del siglo xx, antenas que captan imágenes sobresalientes del género policiaco y de sus precursores en Norteamérica.

Rivas elige citas pertinentes para mostrar y demostrar la concepción que Bermúdez tiene del género: se va del delito al castigo y hay una demostración objetiva de la solución de un enigma; es sólida la cultura del autor, quien ha de ser conocedor de las leyes y de las armas, de la penalización de los delitos, de la práctica forense. Al carácter lúdico de la narración policiaca —pensar en el lector—, van unidas “la sorpresa y la lógica” y hay una búsqueda del victimario —el detective no entra en la trampa de la evidencia fácil que acusa a la víctima— y al encontrarse ha de ser expulsado del grupo y, así, se ha de reestablecer el orden perdido —sólo a partir de

.....
¹³ Alejandro Rivas Velázquez, “María Elvira Bermúdez”, en *El género policial en México*, tesis (inédita) de licenciatura, UNAM, México, 1987, pp. 69-84.

la justicia (¿será que como los mexicanos no creen en la justicia, el género no triunfe en México?).

En 1991, aludiendo a los bardos del Purgatorio de Dante, Christopher Domínguez Michael¹⁴ habló de María Elvira Bermúdez como “barda de la vieja escuela”:

María Elvira Bermúdez se empeñó en mantener sus cuentos y novelas policiacos fuera del testimonio de la putrefacción social. Su melancólico dogmatismo la invitó a hacer prevalecer al intelecto sobre la fuerza, al enigma sobre el crimen y al detective sobre el policía. Apostó por un género susceptible como pocos de ser el vehículo popular de una renovación comercial de la tradición de la novela (p. 536).

Domínguez Michael elige para su antología “La clave literaria” y, a partir de su elección —“testamento de esta escritora cuya obra pecó de orgullo”—, reafirma: “Orgullo de escribir el crimen quintaesencial, coartada

.....
¹⁴ Christopher Domínguez Michael, *Antología de la narrativa mexicana*, t. 2, Fondo de Cultura Económica, México, 1991, pp. 469, 536 y 1271-1282. En su *Servidumbre y grandeza de la vida literaria* (Joaquín Mortiz, México, 1998), Domínguez Michael cuenta una anécdota en la que, en una reunión de escritores, no aparece en el desayuno Rubén Salazar Mallén, y María Elvira Bermúdez inventa que lo han matado. Salazar Mallén entra en el juego y combina su cruda realidad y la ficción de su amiga.

que ignora la moral y engaña a las divinidades, cálculo de la imaginación entre el desorden lógico de un realismo social que siempre repugnó” (*id.*). Digamos que para Domínguez Michael y para los lectores de María Elvira Bermúdez, frente al rumbo que tomó el género policiaco —hacia la novela negra—, la escritora no salió del “cuarto cerrado” y a lo Alfonso Reyes, pero con firma de ella —María Elvira Bermúdez— siguió firme y cifrando enigmas en la novela policiaca.

Esa firmeza y ese arraigo al género la hizo imprescindible en las alusiones y referencias de lo policiaco. Porque, ¿quién no ha citado a María Elvira Bermúdez en la historia de la literatura policial mexicana? Si nos remontamos décadas atrás, encontramos ecos y presencias en “Acerca de la literatura policial” (1956) de Carlos Monsiváis¹⁵ y, también de Monsiváis, en “Ustedes que jamás han sido asesinados” (1973)¹⁶. Por cierto, en su casa de la calle Flora, María Elvira Bermúdez conversa con Vicente Francisco Torres:

... los autores que cita Monsiváis, son exactamente los que yo incluyo en mi antología *Los mejores cuentos policiacos mexicanos*. Cuando él dictó una conferencia

.....
¹⁵ Carlos Monsiváis, “Acerca de la literatura policial”, en *Medio Siglo*, 1956, núm. 1, 108-122.

¹⁶ Carlos Monsiváis, “Ustedes que jamás han sido asesinados”, *Revista de la Universidad de México* 28.7 (1973), 1-11.

sobre literatura policiaca, hace muchos años, yo era actuario de la Suprema Corte de Justicia, y me fue a ver. Dijo que se basaba en un ensayo que yo había publicado en *El Nacional*, muchos años antes de que él dictara esa conferencia. Incluso me pidió autorización para utilizar ese ensayo. Con mucha gracia me dijo: unas veces la cito, pero otras no. Yo le dije que sí, adelante”¹⁷.

Monsiváis la cita entre “los cultivadores del género” (p. 11) y se la cita en nuestros días y se la seguirá citando. El proyecto radiofónico de la UNAM “Retrato hablado” de Elvira García, durante el cual se entrevistó a 49 artistas y que en el año 2002 derivó en un libro *Cuando los grandes eran chicos*, integra la figura de María Elvira Bermúdez¹⁸. Uno de los chicos de la familia de María Elvira Bermúdez es Juan José Reyes, su nieto; hijo del escritor duranguense Salvador Reyes Nevares y de Beatriz, hija de María Elvira Bermúdez.

En 2004, desde el Instituto de Investigaciones Jurídicas (UJED) de Durango, Enrique Arrieta Silva publica

.....

¹⁷ Vicente Francisco Torres, “Entrevista a María Elvira Bermúdez”, p. 81.

¹⁸ Elvira García, *Cuando los grandes eran chicos. Memorias de la infancia*, CONACULTA, México, 2002. Lo reseña María Ávila en “La infancia es un hierro ardiente que nos marca”, en *Correo del Maestro*, 2002, núm 69 [febrero]. Véase: <http://www.correodelmaestro.com/anteriores/2002/febrero/libros69.htm>

en *El Siglo de Durango*¹⁹, una seria, respetuosa y entusiasta nota sobre María Elvira Bermúdez Natera, y con un advertido conocimiento sólido habla de ella como escritora y como abogada. A la lista de títulos más conocidos añade “A la vuelta de cinco lustros”, “Muestreo de otros países”, “Literatura policiaca cubana” y “Cómo ha sido leída Agatha Christie” (ensayos). Arrieta Silva tacha de mal gusto referirse a María Elvira Bermúdez como “la Agatha Christie de las letras mexicanas”, con que la mayor parte de las veces se la menciona; al mismo tiempo que sugiere que la autora intelectual del detective H. Zozaya es “la María Bermúdez de las letras mexicanas, lo que es distinto además de verdadero”.

Arrieta Silva proporciona más datos sobre María Elvira Bermúdez —fue subdirectora de Muestreo Estadístico de la Secretaría de Industria y Comercio y maestra de enseñanza especial en la Secretaría de Educación Pública— y sugiere que la preparación jurídica de María Elvira Bermúdez —derecho penal y criminología; estudios sobre el delito, la pena, el delincuente... el pensamiento de Lombroso, Ferri, Garófalo y Beccaria— tuvieron que ver con su creación policiaca, exenta de violencia, “no la derivada de la pura acción y del puro sexo, pues ésta es la decadencia de la novela policial”.

.....
¹⁹ “María Elvira Bermúdez Natera”. Véase: <http://www.elsiglodurango.com.mx/noticia/46518.instituto-de-investigaciones-juridicas-ujed.siglo>

Jorge Cruz, en “El viento y la marea”²⁰, habla de la “excepcional novelista, cuentista y ensayista. Quizá la más entusiasta difusora en nuestro país de la literatura policiaca, además de escribirla con mesura y esplendidez no de todos conocida” y comenta *Detente, sombra* resumiendo temáticamente los cuentos. Se detiene en “Advertencia inútil”, donde un joven declara haber envenenado a su tía y años después, cumplida su condena, descubre que el veneno sigue intacto. Para Cruz, el mejor texto del libro es “El misterio de la calle oscura”, que conjunta el género policiaco con el relato de terror y donde se lleva a cabo una justicia cuando el alma en pena delata el cuerpo del asesino.

En “El ideal de policía aunque sea ladrón”²¹, Jesús Vicente García al hablar de *La obligación de asesinar* (1946) de Antonio Helú, dice que el libro tiene “lenguaje coloquial y un razonamiento lógico, virtud que deben tener los relatos de índole detectivesca, a decir de la escritora y teórica de la literatura policiaca, María Elvira Bermúdez, quien además señala que el género debe tener el factor sorpresa desde el punto de la resolución del problema con relación a la justicia”.

Tampoco cabe la menor duda: nadie más firme que María Elvira Bermúdez en su concepción del género

²⁰ <http://www.elorbe.com.mx/print/13758.html>

²¹ <http://www.reneavilesfabila.com.mx/universodeelbuho/55/jesusvicentegarcia55.pdf>

policiaco. ¿Y cómo concibe el género femenino? Sobre lo primero, en “María Elvira Bermúdez, sin enigmas”²², Vicente Leñero comenta la fidelidad de María Elvira, “defensora empecinada —genial, maravillosa— de la novela policiaca deductiva” (p. 57). Y sobre lo femenino, feminista, dice Malú Huacuja: “Con todo y nuestras diferencias intentó ayudarme, orientarme. Ella decía que era su manera de ser feminista. Tener cerca una mujer así siempre es motivante” (p. 57). Su feminismo equivalía a lo que era: un ser humano íntegro, generoso y excepcional.

María Elvira y otras escritoras

¿Y qué dijo textualmente María Elvira Bermúdez en cuanto a la literatura femenina? Aquí tenemos una de sus respuestas: “En realidad, y justo es decirlo, la abrumadora mayoría de las tantas veces nombrada literatura femenina, ha sido y es tal y como la describe Sara Seifovich y estoy totalmente de acuerdo con Sara cuando afirma que en el análisis como en el placer de la litera-

.....
²² Vicente Leñero, “María Elvira Bermúdez, sin enigmas”, *Proceso* (1988), núm. 602, 56-58. Se informa que el texto de Leñero fue preparado para el homenaje que días antes el Instituto Nacional de Bellas Artes dedicó a María Elvira Bermúdez; esto es, fue un texto leído en vida de la escritora.

tura no hay masculino ni femenino, hay buena y mala literatura”²³. La de María Elvira Bermúdez no sólo es buena sino que, y por unanimidad de los estudios críticos, representa con otros y pocos nombres masculinos todo un género literario —el policiaco— y es también fantástica, autora además de una gran cantidad de prólogos y notas a libros de aventuras de la llamada “literatura universal”.

Tratándose de proyectos de mujeres, fue colaboradora de la revista *El Rehilete*. Allí publicó “Las paradojas de López Velarde”²⁴, donde nos enteramos de que el poeta zacatecano fue amigo personal de Raúl Bermúdez, padre de María Elvira. Los dos eran —nos dice la escritora— “Defensores de las Cortes Penales” (p. 23), como ella lo sería años después. El artículo es resultado de una honda lectura del poeta del péndulo perpetuo de la vida. El mismo año y en la misma revista publica “En vilo”²⁵, un breve texto de creación que (le) habla a un personaje femenino a punto de una caída. En la segunda

²³ *El Gallo Ilustrado*, suplemento del periódico *El Día*. Véase Sara Sefchovich: <http://www.rodigosigal.com/sara/opinionensayo.html>

²⁴ *El Rehilete*, 1963, núm. 8, 23-28.

²⁵ *El Rehilete*, 1963, núm. 9, 22-23. Recogería este texto en *Allegoría presuntuosa* de 1971.

época de *El Rehilete*, publica “La simbiosis”²⁶, una historia de amores de infortunio²⁷.

En alusión a la buena literatura —y de mujeres—, en sus antologías, en sus premios y en sus títulos literarios María Elvira hace guiños con varias escritoras mexicanas: por ejemplo, escribe sobre “La casa de Pita”; es lo que bien recuerda Beatriz Espejo cuando ella misma escribe “Pita amor atrapada en su casa” y cita a “María Elvira Bermúdez —atenta a reseñar las novedades bibliográficas— en una crítica muy acuciosa...”²⁸

En los estudios de María Elvira, Nellie Campobello está presente en su *Narrativa mexicana revolucionaria* de 1974; Magdalena Mondragón, en una de las medallas —la de 1983— que con este nombre se le concedió a María Elvira Bermúdez. En la entrevista que en 1985 le hizo Francisco Guzmán Burgos publicada en 1990 con

.....
²⁶ *El Rehilete*, 1967, núm. 21, 37-49. Se publicaría de nuevo en *Encono de hormigas* de 1987.

²⁷ Otros escritos en *El Rehilete*, “Novela de contenido político” (núm. 4), un breve texto (num. 13) y, en la sección “regileras”, escribió sobre cinco libros estadounidenses. Agradezco el dato a Elena Urrutia.

²⁸ Beatriz Espejo, “Pita Amor atrapada en su casa”, *Revista de la Universidad de México*, 2007, núm. 41 [nueva época], p. 23. Beatriz cita de María Elvira Bermúdez “La casa de Pita” en *Diorama de la Cultura*, 17 de noviembre de 1957, p. 3.

el título “Entre el bien y el mal. La literatura policiaca”²⁹, María Elvira menciona a dos escritoras: “Amparo Dávila es inigualable en bastantes composiciones. Ahora, Chayo Castellanos es quizá la mejor escritora en lo que va del siglo” (p. 331). Y cuando responde a la pregunta sobre relato fantástico sugiere a Beatriz Castillo Ledón, con *Rubicundum hemetías* y a Gabriela Rábago Palafox con su texto “La dama del cuadro” (p. 337).

Sor Juana explícitamente referida ya no sólo aparece en el título de un cuento sino que se desplaza al libro *Detente, sombra. Cuentos de misterio* de 1984. Y precisamente con “Juana de Asbaje, poetisa barroca mejicana”, María Elvira Bermúdez participó en el XVII Congreso del Instituto de Literatura Iberoamericana —*El barroco y el neobarroco en la literatura iberoamericana*—, realizado en Madrid y en Sevilla en marzo de 1975. Llama también la atención que además de ser autora de una obra amplia y constante, más allá de sus virtudes literarias, participe como crítica literaria en foros nacionales e internacionales como el aquí mencionado. Son muestra sus actividades de una persona inquieta, ocupada, participativa hasta los últimos años de su vida y con mucho que decir sobre el crimen y el castigo en México.

.....
²⁹ Francisco Guzmán Burgos, “Entre el bien y el mal. La literatura policiaca”, en *Tierra Adentro*, 1990, núm. 49 [septiembre-octubre] (en María Elvira Bermúdez, *pesquisas críticas y otros asedios*, pp. 329-345).

Precisamente la entrevista de Guzmán Burgos se inicia en días cercanos a un encuentro. Cuenta el entrevistador que la inicia en un autobús que los conducía a un encuentro de narradores en Cuautla, Morelos el 1º de febrero de 1985 y en dos sesiones poco antes del temblor del 19 de septiembre de ese año. El punto nodal de la entrevista es el trabajo con la antología, del que ella es experta; de ahí lo que sí y lo que no; el bien o el mal, qué elegir entre la cuentística mexicana para hacer una selección de primera línea. María Elvira muestra su cuidado, su capacidad de elección, la solidez de sus criterios, su conocimiento de la literatura mexicana. Se le pregunta por diez de los mejores cuentos mexicanos y ella sugiere que tendrían que ser más³⁰. Opina que más que hablar de un texto, habría que hablar de obras, de libros. La entrevista va más allá de las antologías, del relato policiaco, del fantástico, de la relación literatura sociedad, entre varias preguntas sugerentes y precisas.

.....
³⁰ De Amado Nervo, “El bachiller”; de Manuel Gutiérrez Nájera, “Historia de un peso falso”; de José María Roa Bárcena, “Lanchitas”; de Alfonso Reyes, “La cena”; de Gilberto Owen, “La llama fría”; de Arqueles Vela, “El café de nadie”; de José Alvarado, “La taberna de los músicos ciegos”; de José Revueltas, “Dormir en tierra” y “Dios en la tierra”; de Juan Rulfo, “Luvina”; de Juan José Arreola, “El converso”; de Francisco Rojas González, “El joven tuerto”. Se menciona a José Emilio Pacheco, a Eraclio Zepeda, a Felipe Garrido, entre otros.

María Elvira Bermúdez responde, propone también, da un despliegue de su saber y su memoria, de su autenticidad de escritora de una obra rica y propositiva.

Zigzag de publicaciones

“Los mejores cuentos policiacos mexicanos” de la gran dama del crimen

Unas líneas de Alfonso Reyes —“*¿Interés de la fábula y coherencia en la acción! Pues, ¿qué más exigía Aristóteles? La novela policial es el género clásico de nuestro tiempo*”— marcan de entrada lo que el relato policial es para María Elvira Bermúdez. Las líneas de Reyes son epígrafe de la clásica antología de Bermúdez de 1955 titulada *Los mejores cuentos policiacos mexicanos*³¹, antecedida cuatro años antes por *Soliloquio de un muerto* de 1951 y unos meses antes por *La vida familiar del mexicano* (1955).

En *Los mejores...* María Elvira Bermúdez incluye como “Prólogo” (pp. 7-23) un texto suyo que se fue publicando a lo largo de 1947. En este escrito su autora señala la discriminación que sufre la literatura policíaca; una vez que sucintamente desarrolla su historia en

³¹ María Elvira Bermúdez, *Los mejores cuentos policiacos mexicanos*, Libro-Mex, México, 1955, pp. 22-23.

México, dice que dicha discriminación se debe tanto al contexto social como al literario y comenta que en México la literatura que no tiene un fin social regenerativo —un ideal— no se considera como tal. Por el contrario, también dice, la policiaca procede de modo distinto: parte de un ideal —la justicia— y lo concreta en determinada circunstancia: “el que la hace la paga”. Se parte de ese ideal, se desarrollan los avatares de una trama y al final dicho ideal se restituye.

A la crítica de que el escritor policiaco escribe mucho —Alfonso Reyes nota dicha crítica y opina que la proliferación es, sin menoscabo alguno, de esta literatura—, María Elvira responde que se puede escribir mucho y escribir bien. A la idea de la rigidez de las reglas, comenta que no estorba la “formalidad” en la literatura —por el contrario, es necesaria— y no por tal formalidad deja la literatura de ser divertida. Además —y muy importante— los relatos policiales “espolean la curiosidad” (p. 11) del lector, y dicha curiosidad ha de mantenerse a lo largo del relato —tarea no sólo fácil sino desafiante para quien escribe relato policiaco—, que no ha de perder de vista además “la sorpresa y la lógica” (*id.*). El “fair play”, dice Bermúdez, legisla, regula el relato y su autor debe respaldar objetiva —y legalmente— la hipótesis del detective; en el caso de Armando H. Zozaya, éste ha de estar —y lo estará— respaldado por la propia María Elvira Bermúdez, abogada, justiciera y profesional del género policiaco.

La curiosidad del yo en el texto implica un afán de saber, una serie de conocimientos, de “nociones de leyes y procedimientos penales, medicina legal, toxicología y balística” (p. 12). La búsqueda sustenta el relato y la justicia se ha de aplicar sin flexibilidad alguna a quien transgreda las normas. La ya especialista teórica y práctica de tal relato (hablamos de 1947) parte en sus observaciones de Edgar Allan Poe y de Arthur Conan Doyle. Continúa con Maurice Leblanc y su personaje Arsenio Lupin que, aunque aventurero y sin escrúpulos, acaba ayudando al débil. Menos cerca del principio de la ley que del oprimido, el relato de aventuras de Leblanc —más de aventuras que policiaco, opina también— en su doble juego con la justicia se decide por el débil y establece así un principio de igualdad. La escritora del policial mexicano dice que si en México no prospera el género es debido a la actitud incrédula del mexicano hacia la justicia, “un escepticismo sin recato hacia el poder de la justicia abstracta de los depositarios de la justicia concreta” (p. 15). En su incredulidad, el mexicano opta por la revancha, por la justicia en mano propia.

La abogada Bermúdez conoce a la sociedad mexicana y la escritora María Elvira es grande lectora de la literatura de todos los tiempos, fanática además de la literatura policiaca. Que el mexicano no tenga confianza alguna en el principio de justicia y carezca de coartada son —dice— motivos más que suficientes para no tener interés y mucho menos fe en el relato policiaco; sin

embargo, las lecturas que hacen los escritores —lectura que deviene escritura— dan pie al relato policiaco (es el caso de la propia María Elvira Bermúdez): de allí el héroe de Antonio Helú —Máximo Roldán, a imagen y “audacia” de Arsenio Lupin de Leblanc; de allí, don Teódulo Batanes de Rafael Bernal —fiel al Padre Brown de Chesterton, instrumento de castigo divino; de allí Péter Pérez, el “genial detective de Peralvillo” de Pepe Martínez de la Vega, personaje que burla la “precisión, nimiedad, rutina” (p. 17). Todos ellos construyen héroes que, en circunstancias mexicanas, siguen modelos de los policiacos antes mencionados y, para que se precien de policiacos los nuestros, han de tener como primer principio la justicia; sus detectives y relatos siguen modelos tradicionales y modernos. Bermúdez menciona dos de sus relatos: “Ella fue testigo”, de modelo de cuarto cerrado y “Mensaje inmotivado”, de suicidio aparente. En uno y otro está Armando H. Zozaya que, “desarmando y armando hipótesis” —como se indica en *Diferentes razones tiene la muerte*—, va y viene a lo largo de la obra bermudeciana.

Con la seguridad de que la literatura policiaca mexicana “es precaria”, pero que “no va a la zaga de otras del idioma castellano” (p. 19), María Elvira reúne en *Los mejores cuentos policiacos* de 1955 “Las tres bolas de billar” de Antonio Helú, “pionero de la literatura policiaca mexicana” (p. 19); “De muerte natural” de Rafael Bernal, “pulcro escritor” (*id.*); “El muerto era

un vivo” (*Una aventura de Péter Pérez, el genial detective de Peralvillo*)” de Pepe Martínez de la Vega, “humorista popular y fecundo” (*id.*); “El príncipe Czerwinski” de Antonio Castro Leal (*id.*) y “El caso del usurero” de Rubén Salazar Mallén, ambos de “apego decoroso a las reglas del género” (pp. 19-20); “La clave literaria” de la misma María Elvira Bermúdez, quien dice “me permití incluir un cuento de mi cosecha” (p. 20) y comenta que la bibliografía (pp. 21-22) es prueba fehaciente de la existencia del relato policiaco mexicano. Es clásica la antología, punta de lanza de los estudios sobre el relato policiaco y punto de referencia de los estudios dedicados al género.

Es María Elvira Bermúdez quien ofrece en la bibliografía de *Los mejores...* la primera relación y clasificación de sus publicaciones hasta aquel momento. Anota los datos de los números de la *Revista Mexicana de Cultura* donde antes había publicado su “Ensayo sobre literatura policiaca” (núms. 46, 49, 52, 55 y 57; todos de 1947), convertido ahora en “Prólogo” de su antología y da también la información de los relatos publicados años antes. En *Selecciones Policiales y de Misterio*, aparecieron seis cuentos —“Mensaje inmotivado” (num. 25)³², “La clave literaria” (núm. 39), “Sin dejar rastros” (núm. 49), “El embrollo del reloj” (núm. 67), “Precisamente ante sus ojos” (núm. 93; también en *Revista*

³² Alejandro Rivas Velásquez (p. 69) informa que fue en 1947.

Mexicana de Cultura, núm. 234) y “Un indicio tangible” (núm. 121)— y cuatro novelas cortas —*Muerte a la zaga* (núm. 70), *Ella fue testigo* (núm. 85)³³, *Un segundo después de la muerte* (núm. 103) y *Crimen para inocentes* (núm. 126). En la *Revista Mexicana de Cultura* se habían publicado sus cuentos “El ropero viviente” (núm. 199), “La muerte se divierte” (núm. 202), “Precisamente ante sus ojos” (núm. 234; y 93 de S. P. y M.) y “Sugestión” (núm. 272). En dicha bibliografía de 1955 su autora anota el título de su novela de 1953, *Diferentes razones tiene la muerte*, no así su *Soliloquio de un muerto* de 1951.

El mismo año de su publicación —1955— aparecieron dos reseñas de *Los mejores cuentos policíacos mexicanos* (1955)³⁴. De su autora dijera Luis Leal en 1956 “caso raro de mujer interesada en el género detectivesco, a quien se debe el mejor estudio sobre el cuento policíaco en México, ha contribuido a enriquecer el género con excelentes producciones”³⁵. Y sigue siendo raro ese interés. En 1982, Emiliano Hernández Camargo escribe

.....
³³ Rivas Velásquez informa también que fue en enero de 1951.

³⁴ María Elvira Bermúdez circula en Internet; ejemplo el anterior y también en: Colección bibliográfica [<http://www.ensayistas.org/critica/generales/C-H/mexico/reyes-nevares.htm>] Una de Jesús Arellano en *Metáfora*, 1955, núm. 5, p. 36, y la otra de Alberto Bonifaz Nuño en *Universidad de México*, 10.4 (1955), p. 55.

³⁵ Luis Leal, *Breve historia del cuento mexicano*. México: Andrea, 1956 (*Manuales Studium*, 2); 2ª ed., Universidad Au-

sobre “María Elvira Bermúdez. El género detectivesco en mujer”³⁶. El artículo fue debido a la celebración de los cuarenta años de la obra de María Elvira Bermúdez, que tuvo lugar el 16 de marzo de 1982 en el Museo Rufino Tamayo. Tratándose del género policiaco, dice Hernández Camargo: “lo que constituye una verdadera novedad, sobre todo tratándose de una mujer” (*María Elvira Bermúdez, pesquisas críticas y otros asedios*, p. 265). Habría que pensar en esta cita y en otras relativas a que una mujer sorprenda por cierto tipo de publicaciones; en este caso, la policiaca mexicana.

En su libro *Antihéroes. México y su novela policial*, Ilán Stavans dedica un capítulo a “María Elvira Bermúdez”³⁷ y allí menciona que “después de Helú, ella ha hecho más que nadie el género en México” (p. 111). Sin embargo no le resulta convincente lo que ha escrito y comenta además la “falta de conciencia genérica de la autora” (p. 115). María Elvira Bermúdez estaría de acuerdo. No le interesaba innovar el género en el que creía y tampoco la idea de una literatura femenina; reparaba, sin embargo, en la función de la mujer en la sociedad

tónoma de Tlaxcala-Universidad Autónoma de Puebla, México, 1990 (*Destino Arbitrario*, 2).

³⁶ En *El Sol de Durango*. Viernes 1 de julio de 1982.

³⁷ Ilán Stavans, *Antihéroes. México y su novela policial*, Joaquín Mortiz, México, 1993, pp. 111-115.

y al parecer seguía el “precepto” sorjuanino de que la inteligencia no tiene sexo.

En diciembre de 2007, Silvia Isabel Gámez se pregunta “Dónde están ellas”³⁸. Trae a colación lo que Juan José Reyes ha dicho de María Elvira Bermúdez —su abuela— y se pronuncia por lo que caracteriza a nuestra Agatha Christie y se ha dicho que la caracteriza: fue una “mujer de convicciones: nunca claudicó en su defensa de la estructura clásica de la novela policiaca”. Gámez comparte también las opiniones en relación con la autora policiaca: “Para Bermúdez, hacer novela negra era caer en el facilismo; la denuncia social no bastaba, había que plantearle al lector un acertijo criminal”³⁹. Así concluye la parte del artículo dedicada a María Bermúdez: “aguarda aún a que se descubran varios de sus misterios: su proceso creativo, sus inéditos y habilidad para jugar canasta uruguaya. Su nieto Juan José Reyes confía en resolver un último enigma: por qué el Fonca

.....
³⁸ Archivo Hemerográfico GM. Lo Gay en los Medios [reforma-com]; <http://www.gaymexico.com.mx/news7/nota-hemeroteca7107.html>

³⁹ A pesar de lo dicho sobre el rechazo de Bermúdez respecto a la “novela negra” se dice —y ese título aparece ese día en *El Sur de Acapulco*—: “Hay sequía de autoras de género negro en América Latina y España, señalan autoras”. Mismas líneas del artículo en http://www.suracapulco.com.mx/notaie.php?id_notas=30341

rechazó darle una beca para hacer el estudio crítico de su obra, policiaca y única”.

De gran interés y valor es la entrevista que a “Juan José Reyes, escritor y crítico literario” le hace Elena Poniatowska⁴⁰. Son las palabras de Juan José una íntima, profunda y linda semblanza de su abuela y amiga, amiga de amigos, de enorme vitalidad e imaginación, de mucha energía para discutir, gran jugadora de juegos de mesa, alegre, cálida, vital; gran conversadora literaria, política, futbolera —del equipo Atlas— ..., escritora modelo de la detectivesca mexicana. Dice Juan José que, si bien María Elvira Bermúdez era abogada —“defensora de oficio” (sacaba de la cárcel a los marihuanos y otras causas por el estilo)—, “su mundo de las leyes lo tenía sobre todo en su imaginación literaria”. El nieto, conocedor de las ideas y de los libros de la abuela, tiene opiniones de un lector objetivo: el acierto literario de la novela de corte tradicional detectivesco, *Diferentes razones tiene la muerte*; el excelente conjunto de cuentos con título lópezvelardiano, *Encono de hormigas*; la “vieja” idea de María Elvira de cómo la mujer era partícipe del machismo mexicano” y, sobre todo, el interés —la pasión digamos— de María Elvira Bermúdez por la literatura policiaca, la de enigma y su desciframiento.

.....
⁴⁰ *La Jornada*. Domingo 15 de febrero de 2004. Y Juan José Reyes escribe “Elena Poniatowska camina la Ciudad de México”. *La Jornada Semanal* 471 [Domingo 15 de marzo de 2004].

Aquel título —“Las damas del crimen” de Vicente Francisco Torres— contagia el de Hugo Chaparro Valde-
 rrama, quien en su “Rubem Fonseca: la tradición inven-
 tada”⁴¹ se refiere a María Elvira Bermúdez como “la dama
 policiaca”. También a G. J. Demkos, quien en *Landscapes
 of Crime* habla de “the first lady of Mexican mysteries...
 Her Agatha Christie-like stories starred a detective who
 was a journalism employing somewhat traditional deduc-
 tive skills to solve crimes in brilliantly portrayed Mexican
 settings”⁴². Años después de su primera entrevista a María
 Elvira Bermúdez, Vicente Francisco Torres sigue hacien-
 do justicia a la gran dama del crimen en México al incluir
 “La clave literaria” en su nuevo libro de 2006 —*El que la
 hace... ¿la paga? Cuentos policiacos latinoamericanos*⁴³.

.....

⁴¹ “El ojo que piensa. Revista virtual de cine iberoamericano.
 Véase: <http://www.elojoquepiensa.udg.mx/espanol/numero04/cinejournal/fonseca.pdf>

⁴² En su *Landscapes of Crime*, G. J. Demkos dice: “The first
 lady of Mexican mysteries was María Elvira Bermúdez, a
 lawyer, critic, and novelist who published a number of co-
 llections of detective stories including *Diferentes razones tie-
 ne la muerte* (México, Plaza y Valdés, 1987), and *Muerta a la
 raza* [sic; *Muerte a la zaga*] (México, J. Mortiz, 1987)”. Añade
 Demkos: “She also produced *Los mejores cuentos policiacos
 mexicanos* (México, Libra Mex, 1955)”. Véase: [http://www.
 dartmouth.edu/~gjdemko/mexico.htm](http://www.dartmouth.edu/~gjdemko/mexico.htm)

⁴³ Vicente Francisco Torres, *El que la hace... ¿la paga? Cuentos
 policiacos latinoamericanos*, Centro Regional para el Fomen-

Con “La clave literaria” otras claves iniciales

Al retomar ahora algunos de los relatos registrados en la bibliografía de su antología *Los mejores cuentos mexicanos* de 1955 y releer “La clave literaria”, vemos cómo María Elvira Bermúdez ofreció pesquisas más que interesantes en la historia del género policiaco en el México de mediados de siglo. En “La clave literaria” de *Los mejores...* (pp. 123-141; también en *Detente, sombra* de 1984, pp. 173-224), el detective Zozaya, “periodista, de México, D. F.” (p. 123), viaja despreocupado por la carretera a Laredo y piensa que esa noche podrá dedicarse a leer cuentos de Somerset Maugham. Sin embargo, la noche transcurre distinta y tendrá que resolver un crimen, lo que hace al descifrar una clave literaria en el hotel donde se ha alojado. Matan a su dueño —un español, lector de Cervantes, y de otros clásicos ibéricos— y el detective descubre que fue un lisiado que sirve en el hotel. El Manco de Lepanto da la clave del crimen y, con fingida indiferencia, Zozaya deja escapar al criado, quien siempre había sido maltratado por el español⁴⁴. Hábito de lectura, reglas del policiaco y afán de justicia son aquí y

to del Libro en América Latina y en el Caribe [CERLALC], Lima, 2006 (“La clave literaria”, en pp. 128-142).

⁴⁴ Véase “El Manco de Lepanto y El Manco de Ixmiquilpan” de Luis Rubluo, también “¿A ver quién es el asesino?” (*María*

en otros cuentos mecanismos de la escritura de María Elvira Bermúdez.

“Mensaje inmotivado” (núm. 25 de *Selecciones Policiacas y de Misterio* y en *Muerte a la zaga* de 1985, pp. 7-29) ubica a Armando H. Zozaya como “periodista aficionado a resolver casos criminales misteriosos”, que redacta reportes de métodos estadounidenses de investigación detectivesca, que lee “Noches de Bombay” de Louis Bromfield y que cree en los datos que proporciona la psicología en la resolución de los casos a los que se enfrenta día con día, página a página el lector.

Ahora se trata de un industrial español muerto días antes y del que dice su esposa —desheredada a favor de un sobrino del difunto— que no murió de muerte natural, sino que fue asesinado precisamente por el sobrino; éste también busca al detective y le comenta que cree que su tío no murió de muerte natural. Zozaya tiene así dos testimonios para sus pesquisas, ampliados por los informes del médico que habla del frasco vacío de la medicina. El lector suspicazmente sospechará que el español fue envenenado y todo parece condenar a la viuda. El exceso de cuidado del sobrino y otros detalles en la casa a la hora del crimen aclaran que fue precisamente él quien envenenó a su tío. Observación de la conducta, sagacidad y justicia, son ingredientes básicos

Elvira Bermúdez, pesquisas críticas y otros asedios, pp. 275-276, 277-278; originalmente en *Revistas de Revistas*, 1989).

del policiaco de María Elvira Bermúdez, cuyo detective como su autora es un lector profesional.

En “El embrollo del reloj” (*Selecciones Policiacas y de Misterio*, núm. 67 y en *Detente, sombra*, 1984, pp. 59-79), Zozaya lee los cuentos de Arkadio Averchenko⁴⁵ y su amigo abogado Miguel Prado le pide que “le eche una manita” para resolver el crimen de una joven del que culpan al cuñado de ella, obrero de una fábrica de la Ciudad de México y quien ya está preso. Una vez más se pone en juego la capacidad de observación, de no caer en la tentación de la interpretación fácil y rápida. Relatado minuciosamente, “El embrollo...” ofrece pistas falsas y también destellos de solución a partir de la relación de detalles, causas y efectos. En este “embrollo” no mata el cuñado, ni el novio, sino un frustrado y despedido enamorado. ¿Y el reloj? Éste se rompe en el forcejeo, quien mata compra otro, lo rompe y lo pone en la ropa del cuñado de la víctima para hacerlo aparecer culpable. Zozaya acomoda las piezas del crimen y lo resuelve de manera clara y justa. Toda la estrategia —a favor y en contra— proviene de una misma mano, la de una escritora que habla como los personajes o que los hace hablar como ellos hablan y desarrolla distintos registros

.....
⁴⁵ ¿“El chico travieso”? “El aspirador para los imbéciles”, “Memorias de un simple y los niños”, “Las memorias de un ingenuo”, “¿La burla de Mecenas?”, del escritor ruso Arcadio Averchenko?

de habla, distintas estrategias para dar con el cuerpo del delito, y da con él su detective —amable, justo, alegre, digamos “gente normal”. Resuelto el caso, Armando H. Zozaya vuelve a los cuentos de Arcadio Averchenko; con el texto ruso se divierte y ya vendrá otro caso por resolver en la cruda (ir)realidad mexicana.

Famoso desde los años de su publicación, “El embrollo del reloj” fue traducido y antologado dentro y fuera de México. En febrero de 1960, la revista mensual neoyorkina *The Saint Mistery Magazine*, entre textos de Leslie Charteris, Wenzell Brown, Barry Perowne, Walter Winn, Fritz Leiber, Polly Simpson MacManus, Adrian Vincent y Peggy Craig, aparece como “Puzzle of the Broken Watch”. Al hablar de la selección de los textos en la contraportada de la publicación del mes, concluye Leslie Charteris, editor de la revista: “and a notable story by Maria Elvira Bermudez, who is described by the translator, Professor Donald A. Yates of Michigan State, as ‘the most productive detective story writer in Mexico, perhaps in the Spanish-speaking world’”⁴⁶. Desde esos años, Yates conoció los relatos policiacos de María Elvira e incluyó precisamente “El embrollo del reloj” en su edición de *El cuento policial latinoamericano* publicada

.....
⁴⁶ María Elvira Bermúdez, “Puzzle of the Broken Watch”, en *The Saint Mistery Magazine*, 13. 2 (1960), pp. 61-73 y 109.

en 1964⁴⁷. Es “El embrollo del reloj” un cuento policial desarrollado en una clase social económica pobre, en una vecindad de la Ciudad de México y en el que la justicia en el “quinto patio” sí interesa al licenciado defensor, al detective, a la escritora.

Uno de los textos mencionados en la bibliografía de *Los mejores cuentos policiacos* de 1955 es “Precisamente ante sus ojos” (núm. 93 de *Selecciones Policiacas y de Misterio* y en *Muerte a la zaga*, 1985, pp. 91-100). Una pareja —María Elena y su marido— llega de Torreón, Coahuila a pasar unos días a la Ciudad de México. Ella compra libros, se distrae, visita a sus parientes. Le cuenta a él lo que ha sucedido, lo que le dio “ocasión de poner a prueba su afición a desenredar misterios” (p. 91). No sólo desenreda uno en casa de sus tíos, sino que

⁴⁷ *El cuento policial latinoamericano*, ed Donald A. Yates, Ediciones de Andrea, México, 1964. Yates también incluye a María Elvira Bermúdez en *Latin Blood: The Best Crime and Detective Stories of South America*, Herder and Herder, New York, 1972. Años después en los Estados Unidos, J. Patrick Duffey toma la estafeta de Yates al indagar sobre “Detective Fiction Across Cultural Boundaries: María Elvira Bermúdez and the (Re) invention of the Mexican Whodunit”, trabajo leído en Louisiana Conference on Hispanic Languages and Literatures: *LA CHISPA*, Louisiana State University, Baton Rouge, LA, February 19-21, 1998. De Duffey es “María Elvira Bermúdez”, *Latin American Mystery Writers: An A-to-Z Guide*, ed. Darrell B. Lockhart, Greenwood, Westport, CT, 2004, pp. 24-28.

tiene la gran capacidad de contarlo y a modo de acertijo se lo cuenta a su esposo. Él le dice que no tiene “la inteligencia detectivesca de ella” (*id.*) y la escucha. No hay crimen (sí castigo) y lo que se plantea es la desaparición de un manuscrito. María Elena lo descubre, está en la pared a la vista de todos y sin ser notado por nadie. En la capacidad de la narración, en el diálogo entre los personajes, en el entretejido de las acciones se percibe una actitud gozosa en el desarrollo de la trama. Tampoco cabe ninguna duda: las historias y la manera de narrarlas envuelven a quien las lee, lo atrapan de principio a fin, lo deleitan con la fluidez de quien conversa, cuenta con puntos y señales, continúa, atrae, gusta.

En “Un segundo después de la muerte” (núm. 103 de *Selecciones Policiacas y de Misterio; Muerte a la zaga*, 1985, pp. 101-117) aparece un corte distinto, con crimen pero sin detective. Ahora y desde la cárcel narra una primera voz que cuenta los avatares suyos y de su hermano, una especie de relación entre Caín y Abel. Quien narra lo hace entre sincero y cínico, entre víctima y victimario. Ha sido culpable de la pérdida de un ojo de su hermano, se ha casado con la chica que al otro le gustaba y lee el diario que éste escribe. En cierto momento se entera de que el otro —su hermano— no es hijo de la misma madre, sino que es hijo ilegítimo por parte del padre.

Lo que allí se dice —odio, planes de matar al hermano... — obsesiona a quien narra, pero de pronto cambia la historia y el papel de los protagonistas. Quien

narra espera a que su hermano vaya a matarlo para matarlo antes en legítima defensa; inesperadamente, el hermano mata a la esposa de quien narra y antes de que éste pueda hacer algo llega su mamá y mata a quien ha matado, que no es su hijo. La madre salva a su hijo, quien finalmente purgará la condena. La tragedia familiar, de tensión amenazante, se perfila hasta ahora como el relato más distinto, extraño, desconcertante para el lector respecto a lo que narra y como narra el protagonista. El drama familiar está narrado sin resquicio de arrepentimiento o de concesión, ni siquiera al lector.

Con éstos y otros cuentos iniciales —“La muerte se divierte”, “Sugestión”, “El ropero viviente”, “Ella fue testigo”, “Un indicio tangible” y “Crimen para inocentes”, María Elvira Bermúdez se ganó y para siempre su renombre como la escritora policiaca de México. Cuando en 1955 publica *Los mejores cuentos policiacos mexicanos*, ella misma había escrito ya varios de sus mejores relatos.

Entre los cuentos la novela breve

“Muerte a la zaga”

La bibliografía de *Los mejores cuentos policiacos mexicanos* informa que la novela corta *Muerte a la zaga* ya había sido publicada (núm. 70 de *Selecciones Policiacas y de Misterio*; aparecerá después en el libro *Muerte a la zaga*, 1985, pp. 30-68). Con *Muerte a la zaga* estamos

ahora en Veracruz y de nuevo con Armando H. Zozaya, “curioso y entrometido a la vez, como suelen serlo todos los aficionados a ese juego sutil y fascinante que se llama psicología” (p. 30). Se dice en la novela que Zozaya había principiado como periodista en el periódico *La Opinión* de Puebla; de allí volvió a la Ciudad de México y ahora estaba de paso por el puerto de Veracruz.

Lo saluda una mujer joven con quien había tenido un romance y quien lo había dejado por otro, ahora casado con la hermana de ella. El galán en cuestión —que no Zozaya— llega con su esposa y con una pareja de amigos. De pronto se organiza un viaje por mar a Tampico —a Zozaya lo convencen de que vaya— y en el trayecto se conversa sobre novelas “de crímenes, coartadas y trucos” (p. 66). Entre los viajeros hay mexicanos, europeos, americanos y un chicano, esposo de la posible nueva conquista del galán que domina el escenario; se habla español y también inglés, aunque no todos hablan español o inglés. Zozaya —que habla las dos lenguas (más español que inglés)— discretamente participa en la conversación; después de que alguien dice que un crimen inteligente no se descubre, se le pide su opinión y es cuando comenta: “Quizá existan algunos casos en que el criminal quede impune, por defectos en la investigación del crimen; pero en principio todo crimen puede ser descubierto por métodos materiales y psicológicos” (p. 36).

La narración discurre detallada, cuidadosamente. El “malo” de la novela es pedante y abusivo, y parece que lleva todas las de ganar; sin embargo, es a quien matan y quien por distintos motivos era el pasajero incómodo del barco. Zozaya, de “instinto de sabueso despierto” (p. 42), siempre anotando en “lo que él llamaba libro de jeroglíficos” (p. 47) y atento a los detalles, sabe que éstos en un crimen han de responder a una teoría verosímil. Detective profesional, pero haciéndose pasar siempre como aficionado, sabe también que son importantes los móviles de un asesinato y que en su resolución participa y de modo importante el azar. El crimen de *Muerte a la zaga* no es —piensa Zozaya— “un caso de ‘cuarto cerrado’, precisamente. En este enigma de ‘asesino que se esfuma’” (p. 55) serán importantes las “facultades de observación y de raciocinio lógico” (p. 64), inherentes al detective de María Elvira Bermúdez.

El asesinato se comete en el barco, todos son sospechosos y quien mata es la chica con quien Zozaya tuvo el romance y con quien ahora ha habido un conato de relación amorosa. Zozaya la descubre y ella, en un estado de espasmos —¿de histeria?— se tira al mar. Él trata de salvarla pero no lo consigue. Los tiburones se encargan de ajusticiar a quien prefirió la muerte que el castigo. La ética de Zozaya no encubrirá a la culpable, quien no sólo crea una coartada para su crimen —el truco de unos caracoles—, sino que había intentado culpar a los otros del asesinato. En esta novela se explicitan más am-

pliamente las estrategias detectivescas y el mecanismo de solución de los crímenes. Una vez más Zozaya soluciona el caso y lo hace a su tiempo, no sólo como quien externamente resuelve la situación, sino como personaje que muy cercanamente participa con los otros en la propia trama de la novela.

Los soliloquios (no) van solos

En medio de los textos publicados en revistas, aparece el primer libro —a modo de *plaque*— de María Elvira Bermúdez, *Soliloquio de un muerto* de 1951⁴⁸. Lo marca un epígrafe tomado de *Isolda* de Agustín Yáñez: “Callejones de los arbitrios, sin salida...”). Como el título lo indica, el personaje que habla está muerto. En este caso, un muerto resentido con el mundo y que en el Purgatorio reflexiona sobre las palabras, que —dice— se caracterizan por su vacuidad. Liberado de ellas, habla de ellas y se burla de la incapacidad humana de vivir en soledad. Bendito él —dice— por estar muerto y por ha-

.....

⁴⁸ María Elvira Bermúdez, *Soliloquio de un muerto*, Colección Los Epígrafes, México, 1951 [Colección *Los Epígrafes*, 10; octubre-noviembre]. Los números de la colección dan idea de un grupo de escritores relacionados entre sí: Jorge López Páez, Sabás Cruz, Samuel Gómez Montero, Salvador Reyes Nevárez, Emilio Uranga, Salvador Calvillo Madrigal, Miguel Guardia, Rubén Bonifaz Nuño, Ricardo Garibay y María Elvira Bermúdez.

ber alcanzado la dignidad, la paz y la alegría, sobre todo con la idea de la nada. Más que gozar su condición de muerto, goza con la idea de ser un muerto mexicano. En el soliloquio la voz insiste en la preocupación humana sobre el tiempo, el espacio, el vacío. El “muerto” dice divertirse al jugar con las palabras, “para eso me morí” (p. 7), y ponerlas a prueba. De pronto, invade una danza macabra y el “muerto” empieza a morir de verdad; repite palabras, las junta, las desea, las corta, se queda sin ellas. Este relato de 1951 es germen de los que con categoría de fantásticos aparecerán años después⁴⁹.

En la bolsa, “Diferentes razones tiene la muerte”

Cuenta Alejandro Rivas que María Elvira compartió con él la anécdota en la que Adolfo López Mateos le pregunta que por qué no escribe novelas y ella le contesta que ya tiene una⁵⁰. Se trataba de *Diferentes razones tiene la muerte* que, fiel a la novela policiaca y a su amiga

⁴⁹ Véase “Mujeres al borde de un relato fantástico”, *Letterature D’America*, 22.90 (2002), 141-76; también, “Costados de lo fantástico” en *Odiseas de lo fantástico*, eds. Ana María Morales y José Miguel Sardiñas, Coloquios Internacionales de Literatura Fantástica, México, 2004, pp. 156-170.

⁵⁰ Rivas Velázquez, citado anteriormente.

también “policiaca”, el ya para entonces presidente de México dio órdenes de que se ejecutara su impresión⁵¹.

El libro consta de diecinueve capítulos y se inicia después de la aparición del reparto de “Personajes que intervienen en la novela” (p. 9). Es un grupo de invitados de Georgina Llorente, viuda de Prado, quien les manda sendas invitaciones y los reúne en su casa de Coyoacán. Es un fin de semana de septiembre de 1946; Armando H. Zozaya tiene 31 años (nace en 1915, luego es contemporáneo de María Elvira Bermúdez) y aparece en la segunda parte de la novela, respondiendo al llamado de Miguel Prado, su amigo abogado a quien ya nos habían presentado en el cuento “El embrollo del reloj”. Con excepción de Zozaya, los personajes tienen entre sí ciertos vínculos cercanos y destaca el personaje femenino alrededor del cual gira la congregación de Coyoacán.

Es interesante la construcción de personajes: el licenciado Prado, quien ahora aparece con su mamá, exesposa del marido muerto de quien ahora invita a su casa; tres integrantes de una familia —el esposo, exesposo de quien invita a su casa, la esposa y la hija, pero no del esposo de su madre, sino hija de otro de los invitados; una joven norteamericana banal y sofisticada, que lee novelas policiacas de Edgar Wallace y es amiga

⁵¹ María Elvira Bermúdez, *Diferentes razones tiene la muerte. Novela policiaca*, Talleres Gráficos de la Nación, México, 1952; reed., Plaza y Valdés, México, 1987.

de quien invita a su casa; un enamorado eterno de quien invita a su casa; un diputado nortño, que ha sido amante de quien invita a su casa y es padre de la joven que con el matrimonio llega a la casa; un doctor —interesado, especialista digamos en psicología—, actual pareja de la dueña de la casa, lectora también de novelas policiacas. Pensada bien la relación entre los personajes, se inicia la novela. Esa misma noche sucede un crimen, llega un delegado, Prado llama a su amigo Zozaya; sucede otro crimen ... y finalmente el detective resuelve ambos cometidos por la misma persona. Dos cuartos cerrados en una casa cerrada de llaves y cerrojos que desafían la solución del crimen, desafiante a su vez puesto que ha sido el psicólogo el asesino. Más de cincuenta años después de haberse publicado, la novela sienta y centra a su alrededor al lector, quien se mete tiempo completo a la casa de Coyoacán a pasar el fin de semana en la escena de los crímenes y su solución. De *Diferentes razones tiene la muerte* salió una reseña el año de su publicación y ha sido motivo de reflexiones y citas obligatorias en la historia de la narrativa policiaca mexicana⁵².

.....
⁵² De Enrique González Casanova, “El libro de la semana: Las razones de la muerte” en *México en la Cultura*, 1952, núm. 189, p. 7 [noviembre]. De Eugenia Revueltas es “La vocación policial de María Elvira Bermúdez” en *Punto*, 111, pp. 112-113. Véase también Eugenia Revueltas, “La novela policiaca en México y en Cuba”, *Cuadernos Americanos*, 1.1 (1987): 102-120 [nueva época].

Cuentos sueltos, cuentos amarrados y otras disquisiciones

A estas primeras publicaciones seguiría un reconocimiento —el accésit de los Juegos Florales de 1953 en Irapuato, Guanajuato— otorgado a María Elvira Bermúdez por su cuento “Así es morir”⁵³. María Elvira no soltará ya la pluma, trátase de su propia creación, de sus antologías, de sus innumerables prólogos a novelas clásicas, de sus reseñas y labor crítica. Con la década de los años cincuenta continúan las publicaciones, como “El río suena” que pasa a ser parte del *Anuario del cuento mexicano 1954*⁵⁴.

A principios de 1955 aparece el libro de ensayos *La vida familiar del mexicano*, de la misma familia de *México y lo mexicano*⁵⁵. Dos epígrafes orientan la lectura: una

⁵³ Véase de Aurora M. Ocampo y Ernesto Prado Velásquez la primera edición del *Diccionario de escritores mexicanos* (UNAM, México, 1967), pp. 43-44.

⁵⁴ María Elvira Bermúdez, “Cuando el río suena”, en *Anuario del cuento mexicano*, INBA, México, 1955, pp. 53-71.

⁵⁵ María Elvira Bermúdez, *La vida familiar del mexicano*, Antigua Librería Robredo, México, 1955 (*México y lo mexicano*, 20). Hasta ese momento la serie, dirigida por Leopoldo Zea, había publicado libros de Alfonso Reyes, Leopoldo Zea, Jorge Carrión, Emilio Uranga, José Moreno Villa, Salvador Reyes Nevárez, José Gaos, César Garizurieta, Mariano Picón Salas, Luis Cernuda, Silvio Zavala, Juan A. Ortega y

“sátira anónima del siglo xviii” —“... amor fue algún tiempo amor, mas ya sólo es apetito”— y unas líneas de *El gesticulador* de Rodolfo Usigli —“... otro de los defectos mexicanos más corrientes, el de creerse siempre personalmente aludidos, a reserva de ofenderse cuando no haya habido alusión...” El ensayo, a partir de citas del recién publicado *El laberinto de la soledad* de Octavio Paz, va de la realidad a la literatura, de la literatura a la historia, de la historia a la psicología, a la literatura, a la realidad. Se asoma a la ciudad y al campo, a distintos períodos de la historia, a las distintas clases sociales, a las costumbres, por ejemplo, a las “mortuarias”: “Los velorios son para el mexicano, en realidad, más que una ocasión de enfrentarse con un futuro inexorable, la oportunidad de holgar, murmurar y divertirse”⁵⁶. Muertes, velorios —humor incluso— están entre los ingredientes de la narrativa de María Elvira Bermúdez.

En *La vida familiar del mexicano*, su autora habla de los mitos, la religión, la vida del mexicano y tiene muy en cuenta a la mujer mexicana, “quien —dice—

Medina, José Durand, Francisco de la Maza, Paul Westheim y Ramón Xirau. Con la publicación de *La vida familiar del mexicano* de María Elvira Bermúdez se anunciaban veintitrés nuevos libros; entre ellos dos de otras dos mujeres. De Clementina Díaz y de Ovando, *La épica popular*, y de Angélica Mendoza, *México al pendiente*.

⁵⁶ Véase también: <http://modena.intergate.ca/personal/mmr-kmmrk/muerte.htm>

no se distingue precisamente por padecer un complejo de inferioridad ni complejo psico-afectivo alguno. El dilema que ella encara no es psíquico ni oculto; es, por el contrario, una alternativa real y externa” (p. 96). De los siete capítulos del libro, sobresale el de “Machismo y hembrismo” —uno existe en relación con lo otro— y “En busca de la solución”: suplir el machismo y el hembrismo por hombría y feminidad: el ser que piensa en los demás. De allí —de modo optimista— María Elvira Bermúdez atisba otra “vida familiar del mexicano”.

De fidelidades y alegorías

Los conceptos de María Elvira Bermúdez acerca del relato policiaco son cercanos a las ideas de Alfonso Reyes, de quien también sigue de cerca su obra de ficción⁵⁷. Por otra parte, María Elvira Bermúdez no sólo está creando estrategias policiacas —de coartada en coartada en el cuarto cerrado de los crímenes literarios— sino que, lectora de profesión y por placer, escribe también sobre la vida cultural y literaria de México. La escritora infatigable de Durango no pierde de vista a autores de su preferencia, sino todo lo contrario, y sigue de cerca, por ejemplo, a Tito Monterroso; lo demuestra cuando

⁵⁷ María Elvira Bermúdez, “Alfonso Reyes y su obra de ficción”, en *Páginas sobre Alfonso Reyes (1946-1957)*, Universidad de Nuevo León, Monterrey, 1957, p. 523.

escribe sobre las *Obras completas* del autor de “El dinosaurio” y también cuando habla de su “Libros de cuentos”⁵⁸. En medio de estos breves y sustanciales escritos, aparece “El embrollo del reloj” recogido, como hemos visto, en Nueva York en febrero de 1960.

Recién llegada la década de los años sesenta⁵⁹, María Elvira Bermúdez publica dos relatos: en 1961, “Antea”⁶⁰ y, en 1962, el ya brevemente comentado “Detente, sombra”⁶¹ y se incorpora por tercera vez (lo hizo en 1954 con “El río suena”) a los anuarios cuentísticos. Mientras tanto, retoma el género ensayístico y ese mismo año aparece “La familia”, capítulo del libro colectivo *México, 50 años de Revolución*⁶². Casi de inmediato —1963— aparece otra

.....
⁵⁸ Véase, respectivamente, *Diorama*, México, 27 de diciembre de 1959 y *El Nacional*, México, 8 de mayo de 1961.

⁵⁹ Al cerrar la década de los cincuenta María Elvira Bermúdez aparecía citada en John S. Brushwood y José Rojas Garcidueñas, *Breve historia de la novela mexicana*, Ediciones de Andrea, México, 1959, p. 143.

⁶⁰ María Elvira Bermúdez, “Antea”, en *Anuario del cuento mexicano 1960*, INBA, México, 1961, pp. 38-40. Lo acompaña una ficha bibliográfica (p. 38).

⁶¹ María Elvira Bermúdez, “Detente, sombra” en *Anuario del cuento mexicano 1961*, INBA, México, 1962, pp. 30-55. Como en el caso anterior, lo acompaña una ficha bibliográfica (p. 30).

⁶² *La familia* de María Bermúdez circula también como separata. Libro colectivo *50 años de Revolución*, t. 2, Fondo de Cultura Económica, México, 1962.

antología, de corte fantástico, como anuncia su propio título: *Cuentos fantásticos mexicanos*⁶³.

Alerta a las publicaciones no sólo de carácter literario, en 1965 María Elvira Bermúdez reseña *Inquietud sin tregua* de Jesús Reyes Heróles⁶⁴ y su quieta inquietud de lectura y de escritura da lugar en 1971 a *Alegoría presuntuosa (y otros cuentos)*⁶⁵, una compilación de veintiséis textos dividida en siete secciones, que toca los umbrales del relato fantástico. De ahí es “El inútil velorio” (pp. 5-10) en el que una joven, después de velar el cuerpo de su madrastra, presencia una escena sobrenatural entre ésta y su padre, que murió tiempo atrás; al amanecer, la joven suple la esperanza por la resignación, ya que su madrastra se niega a morir. En “La partida” (pp. 11-17), la

.....
⁶³ *Cuentos fantásticos mexicanos*, ed. María Elvira Bermúdez, Universidad Autónoma de Chapingo, México, 1985. Hay textos de María Elvira Bermúdez, Francisco Tario, Juan José Arreola, Elena Garro, Carlos Fuentes, José Emilio Pacheco y Amparo Dávila. Con el título “El fruto de oro de la imaginación”, reseña Vicente Francisco Torres estos *Cuentos fantásticos mexicanos* (*Sábado*, Suplemento de *Unomásuno*, 1988, núm. 568; 20 de agosto).

⁶⁴ Jesús Reyes Heróles, *Inquietud sin tregua. Ensayos y artículos escritos*, Cuadernos Americanos, México, 1965. La reseña de María Elvira Bermúdez en *Diorama de la Cultura*, 1965 (22 de agosto), p. 8.

⁶⁵ María Elvira Bermúdez, *Alegoría presuntuosa (y otros cuentos)*, Federación Editorial Mexicana, México, 1971.

premonición del abandono es la materia de los sueños, de la angustia que adelanta la realidad. En “El regreso” (pp. 18-22), quien narra se declara “un pobre, aunque genuino fantasma” (p. 22). Es una esposa ya muerta que primero declara que “por un acto de [su] libre y soberana libertad” (p. 20) ha vuelto, pero que también dice que su destino era regresar. Fantasma ahora, sigue sentenciada, sentenciándose, al sufrimiento.

Varios relatos de *Alegoría presuntuosa* se reescriben sobre la textualidad de otros y algunos son alegorías de la realidad; se dialoga con personajes de otros libros; un personaje necesita decir la verdad siempre —increíblemente— y ésta acaba traicionándolo; otro personaje trata de seguir los consejos de Papini y otro piensa que “como le dijo el Demonio, *hay demasiada oscuridad afuera*” (p. 68). Ésa y otras oscuridades literales, metafóricas y alegóricas son las que María Elvira Bermúdez trata de alumbrar con su narrativa fantástica. Como tal, en Bélgica fue seleccionada en la antología *Amérique latine fantastique* de Bernard Goorden. En la selección de los fantásticos mexicanos está entre Juan José Arreola, Carlos Fuentes y Juan Rulfo⁶⁶.

⁶⁶ Bernard Goorden, *Amérique latine fantastique*, Éditions Recto-Verso, Bruxelles, 1979.

Vámonos a la Revolución y a otros lugares más

Su autora se sale de esas atmósferas extrañas y, metida en el contexto de las publicaciones mexicanas —sociológicas, históricas, literarias ... —, en 1974 publica *Narrativa mexicana revolucionaria*⁶⁷. Entre los diecisiete escritores, antologados por su ficción de tema revolucionario, por la extensión breve y por su “conciencia de la mexicanidad”, está Nellie Campobello⁶⁸, de quien María Elvira selecciona “Hombres del Norte” y de quien —dice— “se detiene en el suceso al parecer nimio, en la existencia corriente y en la muerte anónima, y consigue con ello dar a la Revolución la versión individual de un pueblo sufrido y valiente” (p. 126).

Tanto expone María Elvira Bermúdez sus opiniones sobre “El ingenio y el humor” literarios como sobre el “Catolicismo, política y sexo”; esto último —y el mismo año de 1974— cuando reseña *La hoja de parra*

.....
⁶⁷ María Elvira Bermúdez, *Narrativa mexicana revolucionaria*, Editorial Ecoma, México, 1974.

⁶⁸ La seriedad de la investigación es explícita en la introducción. Incluye textos de Ramón Beteta, Heriberto Frías, Francisco L. Urquiza, Agustín Yáñez, Ramón Rubín, Nellie Campobello, José Mancisidor, J. Rubén Romero, Jorge Ferretis, Rafael F. Muñoz, Mauricio Magdaleno, Mariano Azuela, Dr. Atl, Salvador Calvillo Madrigal, José Vasconcelos, Martín Luis Guzmán y Luis Córdova.

[de Jesús López Pacheco]⁶⁹. En esa variedad de intereses, que su pluma ordena cuando escribe, siempre está presente su especialidad —en la práctica y en la teoría sobre lo policiaco y lo fantástico literarios. Muestra de ello es su escrito “Cuentos extraños”, sobre Julio Matas⁷⁰, su texto de 1975 sobre “La fantasía en la literatura mexicana”⁷¹ y de 1978 —a propósito de *La cabeza de la hidra* de Carlos Fuentes— su “A fondo. La novela policiaca de CF”⁷².

Ese mismo año de 1978, en “El correo de la revista” de la Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco se lee:

La Revista mexicana de cultura (23 de julio) publica en sus páginas una extensa prosa crítica de María Elvira Bermúdez, muy competente en estas lides, sobre “La

.....
⁶⁹ Ambas publicaciones en *Revista Mexicana de Cultura*, suplemento cultural de *El Nacional* (27 de enero y 21 de abril de 1974).

⁷⁰ “Cuentos extraños” en *Revista de la Comunidad Latinoamericana de Escritores*, 1974, núm. 15, 83-84.

⁷¹ María Elvira Bermúdez, “La fantasía en la literatura mexicana”, en *Otros mundos otros juegos: Fantasía y realismo mágico en Iberoamérica*, ed. Donald R. Yates, Lansing, Michigan State University, 1975.

⁷² María Elvira Bermúdez, “A fondo. La novela policiaca de CF”, *Revista Mexicana de Cultura (El Nacional)* (1978), núm. 29, 8-9. [23 de julio de 1978].

novela policiaca de Carlos Fuentes”; se refiere centralmente, claro está, a *La cabeza de la hidra*, Joaquín Mortiz, México, 1978. Llama la atención que la autora use con tanta propiedad y persuasión, [¿de?] lo mejor, la terminología técnica alemana: Inhalt, stoff, zeit-deckung, dehnung, raffung, en el recorrido que efectúa por la intrincada estructura de la novela de Fuentes)⁷³.

Respecto a *La cabeza de la hidra*, en 2002 leemos que Edith Negrín acude a “voz tan autorizada” —la de María Elvira Bermúdez— para cuestionar las características formales y temáticas de *La cabeza de la hidra* (1978) de Carlos Fuentes. Según Bermúdez, citada por Edith Negrín⁷⁴, “la novela no se ajusta totalmente a los cánones genéricos”. Explica Negrín: “Sería policiaca porque es ‘una novela de acontecimiento’, por las peripecias narradas y por el tema mismo del petróleo, cuya explotación puede asociarse con procedimientos delictuosos; pero no lo sería por lo que hace al final cíclico de la narración, entre otros factores” (p. 9 de Bermúdez y 22 de Negrín).

.....
⁷³ De: http://www.anui.es.mx/servicios/p_anui.es/publicaciones/revsup/reso27/art24.htm

⁷⁴ Edith Negrín, “La cabeza de la hidra, entre la cultura y el petróleo”, en *Carlos Fuentes: perspectivas críticas*, comp. Pol Popovic Karic, México-Monterrey, Siglo XXI Editores-Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey, 2002, pp. 21-44.

Respecto a lo que dicen los editores de “El correo de la revista”: María Elvira Bermúdez tenía bien asimilados los términos alemanes —ingleses también— del género policiaco y en la teoría y en la práctica los manejaba magistralmente. Es la escritora que pregunta y responde sobre el *Whodunit* (¿quién lo hizo?) mexicano. Y ¿qué no hizo a lo largo de décadas, de géneros?; así lo demuestra en 1982 cuando lee y escribe sobre *La canción de las mulas muertas* de Jesús Gardea⁷⁵ y en 1985 cuando hace lo mismo con Efraín Bartolomé y su “poesía genuina”⁷⁶.

En 1984 recoge “Detente, sombra” (del *Anuario del cuento mexicano 1961* ya citado) y, como hemos visto, recoge también “La clave literaria”, “El embrollo del reloj” y “Ella fue testigo” (de *Selecciones Policiacas y de Misterio*), los reúne con “Madrugada”, “Advertencia inútil”, “Un cuarto en Amsterdam”, “Sin coartada” y “El misterio de la casa oscura” y los publica en el tomo *Detente, sombra*⁷⁷. En “Madrugada” el texto da un viraje y el personaje masculino que desde el principio de la historia planea matar a su esposa resulta ser asesinado

.....
⁷⁵ Jesús Gardea, *La canción de las mulas muertas*, Editorial Oasis, México, 1981. La reseña de María Elvira Bermúdez en *El Excelsior*, 10 de junio de 1982.

⁷⁶ En *Revista Mexicana de Cultura* de *El Nacional*, 31 de marzo de 1985.

⁷⁷ María Elvira Bermúdez, *Detente, sombra. Cuentos de misterio*, Universidad Autónoma Metropolitana, México, 1984.

por ella. Cometido el crimen, fríamente se habla de este personaje, cuya “expresión es horriblemente serena” (p. 38). La situación en que la mujer mata, de modo irónico en “Madrugada”, se presenta como vimos ya en “Un segundo después de la muerte”. En ambos relatos son muertes que burlan la trama que se desarrolla y que se resuelve de modo sorpresivo y sin ningún afán justiciero ni mucho menos de justicia poética ni divina. En ambos relatos también son textos con crimen pero sin detective.

Es distinta la situación de “Detente, sombra”, un relato detectivesco que aparece con una nota de aclaración (semejante a cualquier hecho con la realidad es pura coincidencia), un prólogo, cuatro partes y un epílogo; como todo relato policial, es importante la coartada, “el encuentro con una amiga en aquella tienda del Paseo de la Reforma sería su mejor coartada y el preámbulo de su hazaña” (p. 175). Sugiero, y habría que verlo detenidamente, que en los relatos policiacos de María Elvira Bermúdez hay una coartada por parte de los personajes mientras la autora va dejando pistas que no son necesariamente las verdaderas claves de la solución del crimen.

En “Detente, sombra”, el asesinato se narra en el prólogo; víctima y victimaria —ésta de *blue mink*, mascada gris y guantes— aparecen sin nombre. En la ya primera parte se nombra a María Elena Morán, detective de varias historias y que ahora acaba de llegar

a la Ciudad de México, “y, si la suerte se portaba bien, seguir de cerca las averiguaciones sobre algún crimen misterioso. Sus aficiones de detective eran auténticas. Pero allá en Torreón no podía desenvolverlas con la frecuencia, la amplitud y, sobre todo, la discreción que México le brindaba” (pp. 180-181).

Un gineceo perfectamente orquestado conforma el reparto de personajes. Hay escritoras, abogadas y abogadas que son escritoras; varias de ellas hacen carrera política, pertenecen a algún partido y también son parte del grupo llamado Unión de Mujeres. Se advierte que forman dos bandos, y en uno y otro hay mujeres de la política y de la literatura, también hay enemistades y complicidades. Una de las mujeres es asesinada en el departamento y con la pistola de Georgina Banuet, acérrima crítica literaria y quien se ha ganado enemistades entre las féminas por sus artículos —en especial por uno en que ha sido dura con 38 “dizque” escritoras. También hay muy buenas escritoras, como Charito Castro y Lulú Diñas (ecos onomásticos de Rosario Castellanos, Dolores Castro y Guadalupe Dueñas). Charito conversa con María Elena Morán —nuestra detective de Torreón—, a quien pregunta “—¿Escribe novelas policiacas?” (p. 202) y le sugiere que más que buscar a la asesina —porque, eso sí, ha sido una mujer— entre las escritoras las busque entre las abogadas. Para esto, hay una presencia femenina que aparece de vez en cuando con atuendo similar a quien ha cometido el crimen.

Aunque inocente, quien es declarada culpable no se defiende y ha sido encarcelada; tiene pocas visitas, entre ellas la chica del mencionado atuendo que, a pesar de haber sido criticada por la ahora privada de su libertad, visita a ésta quien la considera buena escritora. Nuestra detective visita en la cárcel a la ahora prisionera quien casi vive con alivio la cárcel, ya que está “cansada de tanta artimaña política, de tanta simulación literaria” (p. 206) y quien dice respecto a su actitud en la cárcel: “Creo que voy adquiriendo un complejo de Sor Juana. Ella, prácticamente, estuvo presa” (p. 206). María Elena hace hablar a Georgina (que lo haga por Sor Juana [p. 207], le dice). La causa de la “no defensa” de la declarada culpable es la depresión que sufre por las malas relaciones con su madre acentuadas por su intento de independencia al mudarse a un departamento donde precisamente ha ocurrido el crimen. Comenta a la detective que en la fiesta de inauguración del departamento sus amigas le hicieron una broma con las llaves, al llevárselas y mandarlas de regreso al siguiente día.

María Elena Morán sigue atando cabos, no ha perdido ningún detalle desde que su amiga abogada defensora de la (no)culpable le ha pedido que intervenga en el caso y quien le recuerda los solucionados antes en Chihuahua y en la Ciudad de México. El título del cuento —“Detente, sombra”— cobra relevancia. Ha sido un personaje en la sombra quien resulta la verdadera homicida: ella sí, de *blue mink*, mascada gris

y lentes negros, y no es precisamente la escritora que con lentes negros y mascarada gris circula a veces. La detective de Torreón y escritora de novelas policiacas resuelve el crimen. La asesina —¡abogada enemiga!— es capturada en el aeropuerto. Ha permanecido en la sombra de las acciones, y nos enteramos de su nombre casi en el último momento. Y éste ha sido posterior a la relatoría que hace María Elena Morán del desenlace de sus pesquisas. A María Elena le gusta contar el paso de sus cálculos para después darle de nuevo la palabra a la voz narrativa detrás de la cual está la destreza y la sonrisa de María Elvira Bermúdez.

Ese mismo año de 1984, María Elvira Bermúdez publica *Cuentos herejes*⁷⁸, que contiene “Del mañana y del ayer”, “La casa y el árbol”, “La oscuridad primordial”, “Inusitadeidad”, “El rescate”, “El piñatero” y “Dios (a)”. Desde el punto de vista formal y temático, “Del mañana y del ayer” es un cuento que tematiza la presencia de un “autor sapiente” que “con anticuado anteojo y obsoleta grabadora” sigue a sus personajes; el autor pertenece al pasado y sus personajes al presente, más bien al futuro puesto que al parecer la historia es del siglo XXI. En cuanto a ellos —jóvenes—, son “dos seres casi idénticos entre sí [...] disimulan su sexo el andar unívoco y parecido instrumento” (p. 5). Ella mira hacia el pasado —siglo

⁷⁸ María Elvira Bermúdez, *Cuentos herejes*, Los Libros del Fakir, 1984 (*Los Libros del Fakir*, 53).

xx, tiempo del anticuado y obsoleto autor. Es interesante la ambigüedad que se crea más que nada en cuanto a la historia de los personajes y, sobre todo, respecto a su sexualidad, a la (in)definición del género sexual, ¿masculino?, ¿femenino?, ¿de feminidades y masculinidades desgastadas? Interesante también, la lectura de un manuscrito ofrecido en “Dios(a)”, donde se aclama a una Diosa, a Ella, “La Creación entera!...” (p. 39).

Un año después —1985— María Luisa Bermúdez vuelve la mirada atrás y de su obra escoge “Mensaje inmotivado”, “Muerte a la zaga”, “Precisamente ante sus ojos” y “Un segundo después de la muerte” (los cuatro de *Selecciones Policiacas y de Misterio*) y con “Cabos sueltos” y “Las cosas hablan” dan lugar a una nueva antología con el título *Muerte a la zaga*⁷⁹. En enero de 1987 aparece *Encono de hormigas y otros relatos*⁸⁰. Lo integran “El día estacionado” y “La simbiosis”, “En la gloria” y “Las postrimerías”, “Carta a mi defensor”, “Si estuvieras en mi lugar” y “Encono de hormigas”. Título de cuento y libro están tomados de Ramón López Velarde: “A la cálida vida que transcurre canora/ ... responde... / Un encono de hormigas en mis venas voraces”, que aparece como epígrafe del cuento; es ésta una historia de infide-

.....
⁷⁹ María Elvira Bermúdez, *Muerte a la zaga*, Premiá, México, 1985.

⁸⁰ María Elvira Bermúdez, *Encono de hormigas y otros relatos*, Universidad Veracruzana, Xalapa, 1987.

lidades, de rencores, de la identificación de una joven y una niña quienes, al parecer, nunca saldrán del fatalismo de la miseria.

Ese mismo año de 1987 aparece una segunda antología del *Cuento policiaco mexicano*⁸¹; ésta y *Los mejores cuentos policiacos mexicanos* de 1955 son florilegios del género policiaco en México. Ni la selección (sólo un caso se repite) ni el prólogo son los mismos de su antología de 1987; sí, algunos de los autores seleccionados; es el caso de Antonio Helú ahora con “Debut profesional”, de Rafael Bernal con “La muerte poética” y de Rubén Salazar Mallén de nuevo con “El caso del usurero”. Otros escritores son Salvador Reyes Nevares, “El vitral de la corneja”; José Revueltas, “Sinfonía pastoral”; José Emilio Pacheco, “Algo en la oscuridad”; y Vicente Leñero, “¿Quién mató a Agatha Christie?” De este modo, la gran escritora policiaca no sólo reconoció a los grandes en el género hasta aquel momento —Helú, Bernal, Salazar Mallén— sino que hizo policiacos a Revueltas, Pacheco y a Leñero.

La gran antologadora del relato policiaco no sólo ha sido antologada en libros sobre el mismo tipo de relato, sino que, junto con Guadalupe Dueñas, Elena Garro, Jorge López Páez, Silvina Ocampo, Juan Tovar, Juan Villoro, Eraclio Zepeda, Daniel Sada, Severino Salazar,

⁸¹ María Elvira Bermúdez, *Cuento policiaco mexicano. Breve antología*, Premiá-UNAM, México, 1987.

Guillermo Samperio, Rafael Ramírez Heredia, Sergio Galindo, Mario Benedetti y Ulises Carrión Bogard, en 2007 la propia María Elvira Bermúdez es parte del segundo tomo de la edición de Luis Horacio Heredia, *Cuentistas mexicanos y latinoamericanos*⁸². Esto es, trascendió géneros literarios, lo mismo que generaciones: su narrativa ofrece piezas interesantes dentro y fuera de México, y sus ensayos y prólogos la colocan en la línea seria de la investigación, la búsqueda y las ideas.

Recordar el cuarto cerrado de María Elvira Bermúdez

La visión de María Elvira Bermúdez fue diferente y diferenciadora, lo que le permitió indagar con cálculos y estrategias las muchas posibilidades de una literatura detallada e inteligente. Es, sin lugar a dudas, representativa —entre otros y pocos nombres de escritores— del relato policiaco mexicano y de la combinación de éste con lo fantástico, además de las piezas “extrañas” que escribió y de las varias temáticas desarrolladas desde la capacidad prosística de una escritora a la vez lectora profesional.

En el plano de lo policiaco, las estrategias, las coartadas, los enigmas y la figura del detective son inven-

.....
⁸² Luis Horacio Heredia, *Cuentistas mexicanos y latinoamericanos*, 2º tomo, Universidad Veracruzana, Xalapa, 2007.

tos de papel que cubren con sus signos y letras, entre policías y matones parte de la obra policiaca de María Elvira Bermúdez. La presencia y ausencia del detective —pienso en Armando H. Zozaya— en relatos de este tipo acentúan la importancia y lo imprescindible de dicho personaje en el relato policiaco: es justo y justiciero, como lo es María Elena Morán, quien practicaba el género en sus ratos libres y se entretenía en sus pesquisas y gozaba vivirlas y contarlas también. La inteligencia del personaje es eco directo de la inteligencia de su autora. Lo que María Elvira Bermúdez “predicó” sobre el relato policiaco lo llevó hasta las últimas líneas.

Hay relatos donde atmósferas fantásticas se mezclan con las lógicas indagaciones del personaje detectivesco; un ejemplo es “El misterio de la calle oscura” (*Detente, sombra*, pp. 297-330), que ocurre en Londres y trata del fantasma de una joven que busca a Armando Zozaya para que resuelva el crimen del que fue ella víctima. Lo importante es restituir la justicia y contribuir al descanso de los sacrificados en el más acá y que, rezagados y olvidados de la mano de la justicia terrenal, trátense de México o de otro lugar del mundo, buscan quien cierre en paz el capítulo inconcluso de la violencia.

Pocos escritores son considerados clásicos y/o fundadores de un género como lo es María Elvira Bermúdez. Tuvo contacto con varias generaciones de intelectuales y escritores y, así como sorprende su autonomía, su firme personalidad, su capacidad argumentativa, sus

convicciones personales y literarias, su vitalidad y disciplina, también sorprende su generosidad hacia todos y reconocida por todos. Fue parte de la oficialidad de su siglo y también fue libre e independiente en sus opiniones y preferencias.

Su ética de vida es testimonio de transparencia, juicio crítico, agradecimiento y reconocimiento a los escritores y a los lectores, y a sus personajes. Nunca cesaron sus aportaciones a la literatura mexicana y sus hábitos arraigados de lectura fueron los de siempre y novedosos también. Quienes tuvieron la suerte de conocerla coinciden en la misma imagen: una María Elvira fuerte y suave, una María Elvira Bermúdez cara a la cultura y a la literatura mexicanas, y muy cara a la ley y a la literatura. Jugó limpio, de allí la luminosidad de los recuerdos.

**Caracolas
iluminadas.
Diversas, fantásticas,
detectivescas**
se terminó de editar en diciembre
de 2020 en las oficinas de la Editorial
Universidad de Guadalajara, José Bonifacio
Andrada 2679, Lomas de Guevara, 44657
Guadalajara, Jalisco

Iliana Ávalos González
Coordinación editorial

Paola Vázquez Murillo
Jefatura de diseño

Jorge Orendáin/Carmen Villoro
Cuidado editorial

Iordan Montes
Diseño y diagramación