

LA OTRA REVOLUCIÓN: CINCO ESCRITORAS MEXICANAS EN LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XX

Raquel Mosqueda Rivera
Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM
mosquedaraquel@yahoo.com.mx

Resumen: El presente ensayo analiza los cuentos de cinco escritoras mexicanas poco conocidas de la primera mitad del siglo xx con el objetivo de mostrar cómo, pese a las circunstancias adversas que rodearon su ejercicio escritural, estas narradoras consiguen poner de relieve las distintas problemáticas afrontadas por las mujeres en el México posrevolucionario por medio de los personajes femeninos de sus relatos. El trabajo hace hincapié en que la recuperación de estas historias se sustenta no sólo en el hecho de que fueron escritas por mujeres, sino sobre todo en su calidad literaria, en el despliegue de recursos de los cuales se valen las autoras para expresar una concepción distinta *otra* del mundo y de la literatura.

Palabras clave: escritura de mujeres, posrevolución mexicana, Adriana García Roel, Asunción Izquierdo Albiñana, Lola Vidrio, Carmen Toscano, Virginia Barreto.

Recibido: marzo 11, 2022. **Revisado:** mayo 5, 2022. **Aceptado:** mayo 12, 2022.

THE *OTHER* REVOLUTION: FIVE MEXICAN WOMEN WRITERS IN THE FIRST HALF OF THE 20TH CENTURY

Raquel Mosqueda Rivera
Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM
mosquedaraquel@yahoo.com.mx

Abstract: This essay analyzes the short stories of five lesser-known Mexican writers from the first half of the 20th century, with the aim of showing how, despite the adverse circumstances that surrounded their writing, these narrators manage to highlight diverse problems faced by women in post-revolutionary Mexico through the female characters in their stories. The article emphasizes that the recovery of these stories is based not only on the fact that they were written by women, but above all on their literary quality, on the deployment of resources that the authors use to express a different, an *other* conception of the world and of literature.

Keywords: women writing, Mexican post-revolution, Adriana García Roel, Asunción Izquierdo Albiñana, Lola Vidrio, Carmen Toscano, Virginia Barreto.

Received: March 11, 2022. **Reviewed:** May 5, 2022. **Accepted:** May 12, 2022.

La revisión del canon de la literatura mexicana del siglo pasado pone en evidencia un hecho que, de tan sabido, se ha vuelto lugar común: la notoria ausencia de voces femeninas.¹ Dicha “ausencia” se debe a varias razones, entre las cuales podría mencionarse el sistemático desconocimiento y rechazo al que se ha enfrentado la escritura de mujeres por ser considerada “menor”. En este sentido, debe destacarse la labor pionera de Ana Rosa Domenella y la de todas las integrantes del “Taller de crítica y teoría literaria Diana Morán” por rescatar del olvido la obra de escritoras que merecen figurar en nuestra historia literaria.

Pocos son los nombres de artistas femeninas reconocidas durante las primeras décadas del siglo pasado. En el terreno pictórico pueden mencionarse los de Frida Kahlo, María Izquierdo, las surrealistas Remedios Varo y Leonora Carrington; no obstante, menos son los de escritoras difundidas en dicha época. Tal pareciera que la presencia de éstas en el ámbito de las letras mexicanas (salvo contadas excepciones: Nellie Campobello, por ejemplo) es mínima. Respecto a este tema los estudiosos insisten en establecer, obviando siglos de por medio, dos puntos decisivos en la tradición de la escritura de mujeres: Sor Juana Inés de la Cruz y Rosario Castellanos. Importantes esfuerzos como el del ya mencionado Taller de crítica y teoría literaria han procurado subsanar tal vacío.

En esta misma línea de rescate y divulgación el presente ensayo pretende incorporar a la discusión sobre la prosa femenina los cuentos de cinco narradoras mexicanas poco conocidas de la primera mitad del siglo xx: Adriana García Roel (1916-2003), Asunción Izquierdo Albiñana (1910-1978), Lola Vidrio Beltrán (1907-1997), Carmen Toscano

¹ Basta con revisar el índice de la *Antología de la narrativa mexicana del siglo XX. Tomo I*, a cargo de Christopher Domínguez Michael (1989) para constatar esto, el crítico incluye sólo siete mujeres: Nellie Campobello, Asunción Izquierdo Albiñana, Rosario Castellanos, Elena Garro, Amparo Dávila, Luisa Josefina Hernández y Josefina Vicens. Lo anterior no es responsabilidad del crítico, por supuesto, pero sí evidencia la urgencia del rescate y difusión de muchas escritoras poco conocidas u olvidadas.

(1910-1988) y Virginia Barreto (??) quienes, además, centran sus relatos en personajes femeninos con problemáticas profundamente vitales. Las cinco historias que abordaré fueron recopiladas en la antología *Voces recobradas. Narrativa mexicana fuera del canon (1925-1950)*, editada por Lourdes Franco Bagnouls (2008). De acuerdo con la estudiosa: “una antología puede ser reaccionaria o vanguardista, puede afirmar o negar según sea el caso, modificar y convencer, pero también ratificar” (p. 15);² en esta dirección, la presencia misma de once narradoras en la compilación resulta motivo suficiente no sólo para ratificar, sino sobre todo *rectificar*, es decir, para recorrer con mirada crítica la conformación de nuestro canon literario.

De dicha antología elegí únicamente a estas cinco autoras y sus relatos porque en ellos se muestran las distintas –pero no menos adversas– condiciones que enfrentan tanto las mujeres del campo como las de la ciudad; circunstancias expuestas con el principal objetivo de realizar una crítica aguda hacia la situación de muchas otras mujeres en México. Empero, algo más subyace entre sus líneas, una sinuosa reflexión acerca del propio ejercicio escritural sobre la difícil decisión de ser mujer y ser escritora en un país donde ambos papeles parecieran excluyentes. De esta forma, mencionaré algunas de las circunstancias vitales por las cuales atravesaron las cinco narradoras seleccionadas, mismas que demuestran las dificultades enfrentadas para poder dedicarse a la escritura. Si bien los personajes femeninos contruidos por cada una de las cuentistas, y que analizaré más adelante, enuncian conflictos de índole distinto, en común tienen con sus creadoras un entorno doblemente hostil debido al hecho de ser mujeres.

De acuerdo con Nattie Golubov (1994), la crítica literaria feminista debe ir más allá de la pugna entre el esencialismo (privilegiar el género como categoría analítica) y la diferencia (la mujer que escribe lo hace desde una posición determinada histórica y socialmente que puede diferir de la de sus personajes y, por supuesto, de la de los lectores), ya que “la oposición entre el esencialismo, que sostiene la existencia de una

² Todas las citas de los textos serán tomadas de esta antología y sólo se anotará la página correspondiente.

identidad común a toda la literatura escrita por mujeres, y la noción de diferencia, que sostiene que toda diferencia es construida, es una oposición binaria que hay que debilitar para que la teoría literaria feminista prosiga con su labor crítica” (p. 117). Con la intención de cuestionar lo anterior, la estudiosa propone entonces acudir a lo que llama “esencialismo estratégico”:

Analizar cómo las mujeres se constituyen por medio de sistemas discursivos y sociales que, en muchos casos, buscan devaluar y silenciar sus palabras y sus mundos [y, también], analizar cómo difiere su autorrepresentación de aquella que predomina en el contexto en el que escribe, contraponiéndose así a la categoría unitaria de Mujer y subvirtiéndola (Golubov, 1994, p. 123).

En tal directriz, buscaré destacar las particulares condiciones de escritura de las narradoras seleccionadas, pues todas ellas tienen en común realizar esta labor en un entorno por demás adverso y excluyente; asimismo, examinaré, por medio de los personajes femeninos de sus relatos, las distintas problemáticas afrontadas por las mujeres en el contexto social de nuestro país y que dichas creadoras ponen de relieve. Por último, haré hincapié en que la recuperación de estos cuentos se sustenta no sólo en el hecho de que fueron escritos por mujeres sino, sobre todo, en su calidad literaria, en el despliegue de recursos de los cuales se valen sus autoras para expresar una concepción distinta del mundo y de la literatura.

La escasa atención prestada a la creación femenina no es extraña en un ambiente como el mexicano, del cual bien puede decirse lo mismo que Margorie Agosín (1986) advierte respecto del ámbito chileno:

Escribo [...] sobre narradoras chilenas para rescatarlas y rescatarnos del olvido. Para re-leer bajo un nuevo canon, y con nuevas pupilas lo que hasta siempre, o mejor dicho, desde siempre, se ha considerado como mala literatura. Literatura pasajera, fofa, amorfa. Sin embargo, se equivocan aquellos que emiten esta aseveración. La mujer que ha escrito exclusivamente de estas “cosas de mujeres”, es porque su acceso al ámbito público ha sido marginal. La que escribe recurre a lo único que conoce: ella misma; desde los secretos confines de su caja de Pandora que lentamente comienza a abrir, para explicarse a sí misma (p. 7).

Antes de entrar al análisis de los cuentos conviene mencionar algunas de las circunstancias imperantes en el panorama literario nacional en el cual se inserta la obra de estas escritoras. Si bien es cierto lo anotado por Evodio Escalante (1990): “una parte fundamental de nuestra literatura gira en torno al estado de cosas producido por la Revolución Mexicana de 1910-1917 y sus secuelas hasta finales de la década de los años treinta” (p. 89), cabe preguntarse si la “otra parte”, aquella que no se ocupa de esta temática, es menos primordial. La mayoría de los relatos que revisaremos no se refieren a la Revolución y, cuando así sucede, lo hacen desde una perspectiva por completo distinta a la de los textos paradigmáticos del género (F. Muñoz, Azuela, Magdaleno, etcétera). Lo anterior no significa negar la importancia de estos autores, implica tan sólo atender, tal como advierte Lilian S. Robinson (1998), “a [la necesidad] de [d]ejar sitio a otra realidad literaria que, unida al canon existente, estará más cerca de contar la verdad [...] sobre la cultura que se está representando, la cultura en su totalidad” (p. 126). En la misma ruta de Robinson apunta lo dicho por Christopher Domínguez Michael (1989): “En el vasto campo de los cuentos y las novelas sobre la Revolución Mexicana hay todavía historias secretas que es exigencia relacionar” (p. 27); sin duda, los cuentos escritos por mujeres entre 1925 y 1950 pertenecen a este rubro. Como ya señalé, algunos de estos relatos comparten con la prosa de la Revolución ciertas líneas temáticas tales como la cuestión indígena o la Reforma agraria, sin embargo, abordan dichos tópicos de manera casi tangencial; es decir, el problema agrario puede entrecerse en “La ocurrencia de Toribia” de García Roel, mas no representa el asunto principal. Igualmente, la “cuestión indígena” subyace en las líneas de “La empalada” de Asunción Izquierdo Albiñana, pero sólo como marco a una problemática mayor y, si esto es posible, aún más marginal. Esta particularidad puede tener su origen en la distancia entre los propósitos señalados para los escritos de la Revolución y los de las autoras que nos ocupan; de los primeros advierte Carlos Monsiváis (1988): “Se sostiene la creencia [...] de que la literatura es un agente de integración nacional y de que, a través suyo, zonas y pueblos divergentes podrán ser atraídos a la corriente de la cultura nacional” (p. 1447). En cuanto a las segundas su prosa no pretende asumirse como fac-

tor de cambio ni político ni social; por el contrario, su “impacto” puede medirse en un nivel más íntimo, personal, en consonancia con el entorno narrado: el del pequeño mundo de lo cotidiano. Es preciso admitir lo doblemente difícil que debió resultar para las mujeres dedicarse a la escritura en medio de la conocida vorágine nacionalista vivida por el país tras el conflicto revolucionario. Aunque con referencia a narradoras de una generación posterior, lo anotado por Julia Tuñón (2006) concuerda también para este conjunto de escritoras cuyos años de nacimiento van de 1910 a 1916 y quienes comienzan a publicar a finales de los años treinta:

En común tienen ser escritoras en un país del tercer mundo con grandes carencias y altas tasas de analfabetismo, en el que ciertamente la censura y la autocensura existían y otras taras se hacían presentes, pero en el que, a la sombra de los gobiernos de la Revolución, y a veces mediante ellos mismos, la cultura se desarrolló en manifestaciones artísticas y literarias notables (p. 20).³

De Adriana García Roel, nacida en Nuevo León, al igual que de las otras autoras de este pequeño corpus, hasta el momento se ha encontrado muy poca bibliografía de consulta, algunas cuantas notas en diarios locales y un libro que analiza *El hombre de barro* (1942), su novela más conocida, junto a las de otras escritoras del Norte a partir de la geocrítica y la ginecocrítica.⁴ Al respecto, resulta por demás significativo un hecho comentado por la propia García Roel: el de firmar sus primeros escritos publicados en medios como *Revista de Revistas* o *El Día*, con los seudónimos de “Nadie” y “Nada”, debido a que “le daba vergüenza que alguien se enterara que escribía” (Cepeda, 1999, p. 2D); lo anterior, me parece, va mucho más allá del nivel anecdótico para reflejar una realidad inquietante cuando se habla de creación femenina, me refiero a la “invisibilización”.⁵ Cabe preguntarse, ¿se es *nadie* o *nada* aun cuando

³ Este excelente ensayo da cuenta del marco histórico durante el cual se desarrolla la escritura de mujeres y la cultura en general durante la primera mitad del siglo xx.

⁴ Montel Arauz M. (2021). *Narradoras del norte. Estudio sobre la obra de Adriana García Roel, Irma Sabina Sepúlveda y Sofía Segovia*. México, Universidad Autónoma de Nuevo León.

⁵ O auto-invisibilización, como en el caso de Asunción Izquierdo Albiñana, quien se ve obligada a usar seudónimos por la prohibición de escribir de su esposo. Más adelante comentaremos este asunto.

se tiene una herramienta y un espacio para expresar ideas? Será hasta 1942, cuando se hace acreedora al prestigioso premio Lanz Durent con la mencionada novela, que Adriana García Roel decida asumir frente a los demás su vocación. Otra circunstancia que, de acuerdo con críticos como Alfonso Rangel Guerra, influyó en el poco reconocimiento de su obra fue la de no residir en la Ciudad de México: “Sin duda [*El hombre de barro*] es una de las más importantes novelas mexicanas de su tiempo, pero como ocurre con tantas obras escritas en la provincia, ha sido ignorada en la historia de la literatura nacional” (Rangel Guerra s/r citado por Cepeda, 1999, p. 2D).

Si bien esta condición no afectó exclusivamente a las mujeres, puede suponerse que, debido al acendrado conservadurismo de la provincia mexicana, ser escritora en el norte del país intensificó su aislamiento e “invisibilidad”. Quizá el afán por visibilizar otra realidad (a la par que la propia) sea una de las razones por las cuales el relato de García Roel, “La ocurrencia de Toribia” (1944), busca retratar una problemática, y a un grupo de mujeres, más desdeñadas aún: aquellas que viven en el campo abrumadas por la miseria y la excesiva carga de trabajo cotidiano. Al narrar la difícil situación de este sector social, el cuento expone en toda su dimensión el fracaso de los discursos oficiales que exaltaban entre los logros de la Revolución una mejor calidad de vida para los campesinos y sus familias.

Desde el inicio del relato el narrador intenta que el lector empaticé con el personaje femenino, “que se ponga en su lugar”: “Cosas hay difíciles de entender: difíciles indudablemente porque no hemos estado en el lugar del que las hace; del que las dice o del que las siente” (p. 130). La dificultad para entender la actuación de Toribia –personaje central del relato– radica justo en el hecho de que se trata de una humilde mujer de pueblo; es decir, de alguien que habita un mundo por completo distinto al del narrador (y en el cual incluye también al lector), ámbito donde sus motivos para “cambiar de hombre” son incluso objeto de burla:

De seguro que el caso de Toribia es uno de los que a más de cuatro *nos* haría prorrumpir en exclamaciones airadas y en ondas reflexiones. Ciertamente que no será

Toribia la primera mujer que deja a su marido para irse con otro hombre; pero ¡caramba –dirán ustedes–, si al menos lo hubiera dejado por algo que valiera la pena!

En el ambiente refinado de sociedad, en el gran mundo donde todo es sonreír de mujeres, galanteo de hombres, brillar de joyas y lucir de pieles, el paso que Toribia dio movería a risa. Porque en el mundo de los zorros, de las orquídeas y de los brillantes, la mujer engaña y deja al marido o por despecho y ansia de pagarle en la misma moneda, o por entrar a la moda o porque le embarga el tedio de la monotonía y ella hace lo posible por sacudirse el aburrimiento. Las mujeres del mundo de Toribia no son así de complicadas (pp. 130-131).

La causa por la cual las mujeres *del mundo de Toribia* son menos complicadas es evidente: no tienen tiempo para serlo, sus días transcurren entre el trabajo y la precariedad:

En el mundo de Toribia, ¿qué hace una mujer recién casada?, ¿de qué se ocupa? Se ocupa de cuanto se ofrece: de lavar, de remendar, de fregar, de tortear, de guisar, de ir por agua, de ver las gallinas, de echarle zacate a los animales, de miles de cosas más. Y para acomodar todo esto en las horas de un solo día hay que levantarse antes que el sol y afanar y afanar (p. 131).

Llaman la atención dos elementos determinantes en la construcción de este relato: el primero, la insistencia de la voz narrativa en “dramatizar” los hechos, en señalar que en ese *otro mundo*, lo sucedido fue sólo una más de las cosas que comúnmente les pasa a las mujeres como Toribia: “La cuestión es que Toribia dejó a su marido y que el motivo que la movió a abandonarlo si bien *a nosotros* nos habría llenado de estupefacción, en el lugaruco aquel tan sólo se comentó como cualquier otro hecho de la vida diaria se habría comentado: sencillamente y sin muchos aspavientos” (131). El segundo es la construcción del personaje principal, Toribia pareciera en un principio sólo una especie de “animal de trabajo” carente de sentimientos o, mejor dicho, cuyas emociones nunca ocupan un papel relevante pues se supeditan a un contexto donde el amor o la tristeza constituyen un *lujo*. Así lo expresa la propia Toribia quien, tras quedar embarazada, comienza a oír los rumores de la gente sobre la suerte de sus hijastros (producto del primer matrimonio de Braulio):

Toribia no hacía aprecio de aquellos rumores, no tenía tiempo para prestarles atención. Había que seguir adelante; como de costumbre había que acomodar en cada día un sinfín de faenas. Sus ojos de mujer joven perdían su brillo, su mirada se volvía vaga, perdida. Pesada y aplastante la existencia le robaba a Toribia la alegría de los años mozos y deprisa, sin miramientos, la empujaba hacia el umbral de esa edad en que las mujeres pobres sin ser viejas lo parecen (133).

Sin embargo, su hijo muere a las pocas horas de nacido, la tristeza que esta desgracia causa a la mujer es minimizada por la dura sentencia del narrador: “Sus padres se entristecieron muchísimo, le lloraron. *Como si al irse de este mundo el hijo hubiera perdido mucho*” (133). Este tipo de juicios, constantes a lo largo del relato, conllevan indudablemente una gran carga irónica, estrategia escritural que permite vislumbrar quizá una de las intenciones de la autora: lanzar una incisiva crítica hacia una sociedad que acepta sin cuestionamientos “el destino” de las mujeres del campo, para quienes cualquier deseo está vedado.

Pero por fortuna o por desgracia, Toribia no se detenía a pensar en su suerte; era la única que había probado y en su condición de mujer sencilla no sabía albergar grandes anhelos ni esperar mucho de la vida. Y si alguna vez llegó a tener una ilusión pronto se despojó de ella y la dejó tirada en el camino para no llevar más fardos de los que ya cargaba. Porque para Toribia una ilusión resultaba molesta y pesada –molesta y pesada por irrealizable (p. 133).

Empero, esta mujer *igual a todas* decide dejar a su marido por otro hombre semejante en pobreza, ¿qué es lo que persuade a Toribia?: “Un molino, un pequeño molino, eso fue todo lo que movió a Toribia a dejar a un hombre por otro. Nada de joyas, nada de lujos, nada de locuras de amor. Dejaba a don Braulio porque al alejarse de él se alejaba del odiado metate” (p. 135).

El personaje de García Roel observa todos los “valores” impuestos a las mujeres del pueblo: es “hacendosa”, cumplida, pero, sobre todo “aguantadora de las güeñas porque ni nunca se queja” (p. 134). Toribia deviene, así, “Toribia la de don Gabino”, en lugar de “Toribia la de don Braulio”, es decir, nunca deja de ser propiedad de un hombre. Como ya mencioné, la intención crítica es notoria, no obstante, debe hacerse

hincapié en un hecho esencial: el que sea una mujer quien dé cuenta de ese *otro* mundo, de esas *otras* mujeres consumidas por el trabajo doméstico y la pobreza. Cabría entonces preguntarse si esta historia, tal como advierte Nattie Golubov (2020), consigue cuestionar los estereotipos asignados a la mujer en la literatura escrita por hombres:

La literatura, decían [las feministas], participa activamente en producir y reforzar las imágenes predominantes de las mujeres, así como sus roles sexuales y el lugar que deben ocupar en el orden social según su sexo [...] En su mayoría, estas imágenes, mitos y estereotipos, decían, ubican a las mujeres como el Otro de los hombres, ya sea como madres, objetos sexuales, vírgenes, amas de casa, pasivas, disponibles para el deseo masculino, sin voluntad propia, sin voz y sin las capacidades necesarias para configurarse como seres autónomos y racionales (p. 31).

Desde mi perspectiva, por una parte, aun cuando el “paso” dado por Toribia puede resultar ínfimo –además de la rápida normalización por parte de su comunidad al respecto– representa justamente eso, un primer paso, la expresión de un deseo y la consecución del mismo; por la otra, debo insistir en el tono irónico encaminado a suscitar en el lector una lectura distinta, un ejercicio que impugne la pervivencia de estos roles asignados desde siempre a la mujer.

Y allá está ella afanando día tras día, pasando privaciones, soportando miserias. Sólo que ahora en medio de esas privaciones y miserias cuando Toribia vuelve los ojos a su pequeño molino, el corazón se le aliviana y su mirada de mujer cansada como que se reanima [...] Por extraño que parezca, Toribia no se ha arrepentido de su ocurrencia (p. 136).

Más atroz todavía es el estado de las mujeres indígenas, pues si en el cuento anterior cambiar de hombre se toma sólo como “un capricho”, no es así para la gente de la región donde se desarrolla “La empalada” (1946) de Alba Sandoiz, seudónimo de Asunción Izquierdo Albiñana.

La trayectoria vital de esta narradora demuestra algunos de los obstáculos a los cuales se enfrentan las mujeres que optan por la escritura, entre éstos la oposición por parte de su entorno familiar; en el caso de la también autora de *La selva encantada*, fue su esposo, el político mexicano

Gilberto Flores Muñoz, quien le prohibió firmar sus escritos con su nombre,⁶ motivo por el cual Izquierdo Albiñana se vale de distintos seudónimos para continuar publicando. De acuerdo con Francesca Dennstedt (2021) en el podcats “Hablemos de...”, Asunción Izquierdo Albiñana aceptaba abiertamente esta exigencia con el objetivo de “no hacer enojar al señor”. La citada estudiosa se detiene en su primera novela *Andreida. El tercer sexo* (1938), donde la protagonista intenta romper con los moldes genéricos establecidos (de ahí el título) y de la cual anota: “es un texto que señala, explora, y se burla de las ansiedades masculinas de los años veinte y treinta implícitas en la copularización de la idea de la literatura viril como el camino correcto que la literatura mexicana debía seguir a principios del siglo xx” (1:41-1:42). Los datos y apreciaciones aportadas por esta cápsula de apenas trece minutos nos permiten observar una profunda contradicción, pues a pesar de “cría[arse] en un ambiente donde desafiar las normas no es sólo una posibilidad sino un camino deseable” (2:58-3:03) según advierte Dennstedt (2021), Izquierdo Albiñana se casa a los 17 años, y si bien continúa su labor creativa, debe hacerlo, como ya se anotó, ocultando su verdadero nombre tras distintos seudónimos: Alba Sandoiz, Pablo María Fonsalba, Ana Mairena (con este seudónimo escribe *Los extraordinarios* y consigue ser la primer mujer finalista al premio Biblioteca Breve en 1961), Tait o Potosina. Lo anterior revela la continua batalla entre sus aspiraciones y lo que la sociedad espera de “una buena esposa”. Otro hecho “irónico y cruel” señalado por Dennstedt (2021), es que sea el libro de 1984 publicado por Leñero con el título de *Asesinato*, donde se narran las omisiones y errores en el proceso seguido al nieto de Izquierdo de Albiñana, quien es declarado culpable de haberla matado a ella y a su marido, “lo que reviviera al menos por unos instantes a esta escritora en la década de los ochenta” (5:19-5:23).

Podría decirse que “La empalada” (1946) trata también de un asesinato, sólo que, en este caso, es un crimen “avalado” por reglas no escritas.

⁶ Resulta por demás significativo que, entre las pocas referencias a su obra en la red, la Enciclopedia de la literatura en México (elem), consigne el nombre de esta escritora de la manera en que se acostumbraba en el siglo pasado: Asunción Izquierdo Albiñana *de Flores Muñoz*, denotando la pertenencia de una mujer a su esposo.

No sólo se sabe quién es el asesino, sino que Eufrosina, la propia víctima y toda su comunidad lo aceptan de manera tácita y sin cuestionamientos, pues éste representa la vía para “mantener” el orden de su mundo.

La historia comienza con la descripción del cuerpo de Eufrosina, el cual, al decir del narrador “obligaba a pensar en volúmenes colosales” (143); lo que sigue resulta por demás desconcertante, la voz narrativa pareciera advertir un resabio racista en esta caracterización, pues añade: “Vista dos veces, la impresión primera retrocedía avergonzada y, no obstante, muy en lo profundo, persistía, contra todo razonamiento, un vislumbre titilante de equilibrio monumental en su figura” (p. 143); es decir, el cuerpo de Eufrosina recuerda ciertas figuras prehispánicas (esculturas pertenecientes quizá a la cultura tolteca o zapoteca), pero esta asociación resulta vergonzante para quien la asienta, porque tal pareciera que llamarla indígena fuera un insulto, o un indicio de no ser racional del todo.⁷

Igual que Asunción Izquierdo, Eufrosina debe obediencia a un “señor”, Pablo, quien ha regresado hace poco tiempo de Estados Unidos con “abundantes dólares, unos pantalones hechos de telas con inusitados brillos; chamarras flamantes con bolsas en grandes parches” (p. 144). El hombre de Eufrosina ha cambiado sus costumbres, además de la ropa, ahora come huevos en el desayuno; sin embargo, tras enterarse del engaño de su esposa, regresa a su vestimenta tradicional: “Un día amaneció con su viejo calzón de manta trigueña y miró a Eufrosina con los antiguos ojos. Sólo que ahora ella leyó en ellos que Pablo sabía” (p. 144); lo que sigue es la preparación de la joven para cumplir con un brutal ritual de “desagravio”, pues transgredir la ley no escrita de los hombres, aquella que dicta que una mujer *pertenece* a un solo varón, conlleva un castigo.

Visión des-idealizada del indio, el relato pone de relieve la rigidez de unas costumbres, cuyo sentido pareciera ser, como ya señalé, el de mantener el equilibrio entre fuerzas ancestrales; hablo no del acto de empalamiento (descrito en toda su crudeza), sino de la ya aludida resignación por parte de la gente de la humilde ranchería a la que pertenece Eufrosina:

⁷ No puede olvidarse que en muchos relatos indigenistas se nombra a los blancos como “gente de razón”, contrario al indio, quien constantemente es tachado de bestia por su “falta de raciocinio”.

“Horas más tarde, doña Marianita, su suegra, se dejó llegar al jacal. Traía una cara de circunstancias y la expresión, en la red de arruguillas que circundaban sus ojos, delataba una especie de conmiseración y solidaridad femeninas” (p. 145); no obstante, nadie hace nada para impedir que Pablo lleve a cabo su venganza. Todos, hombres y mujeres, saben que la joven será empalada y, *de acuerdo con el narrador*, es la propia Eufrosina quien, pese al dolor y el espanto, termina por reconocer la necesidad de tan atroz acto: “Al instante, un grito horrendo brotó de la boca desgajada de la mujer; pero contraste vigoroso e inexplicable, los suaves ojos femeninos y luminosos parecían aceptar y comprender, con una calma fatalista e inhumana, que el orden inmutable de su mundo indígena no debía ser trasgredido” (p. 148). He subrayado que es el narrador quien emite estas apreciaciones, como si, hasta cierto punto, también justificara el crimen de Pablo y la permanencia de estas costumbres. Tal como advierte de nuevo Dennstedt (2021), la postura respecto al feminismo de Asunción Izquierdo Albiñana fue “contradictoria”, este relato lo expresa de manera fehaciente: ¿cómo cambiar una realidad donde las mujeres son empaladas por el delito de engañar a su esposo si ellas mismas aceptan el castigo como algo necesario? Tal pareciera que la escritora pretendiera denunciar estas cruentas imposiciones pero, a medio camino, decidiera ser “políticamente correcta” y mostrar su respeto por un mundo que no alcanza a comprender. Un pasaje en específico ejemplifica lo anterior, pues ya rumbo a su sacrificio, la mujer no sólo no muestra ningún signo de rebeldía, sino que, por el contrario, traduce los actos del hombre como una expresión de amor:

Entonces fue cuando sintió el amor crecer enorme en su pecho. El amor a Pablo, el amor a la tierra, el amor a sí misma [...] Era una especie de comunión profunda con el volumen, con el espacio, con el Universo. Sus poros abiertos a toda sensación sorbieron los olores de la tierra sintiéndose totalmente correspondida en su amor. Pablo la amaba, sí, puesto que la amaba hasta el extremo de poner en marcha inexorable su fuego para encender los astros (p. 147).

Otro fragmento del relato llama poderosamente la atención: la asimilación de la mujer con la tierra, ambas son generosas, pero ambas, también, carecen de voz: “Bien es verdad [que Pablo] había abandonado,

irresponsablemente, su parcela y su hembra. La parcela, sin voz, había dado paso libre a la mala yerba y a la cizaña. La mujer, sin voz también, había prestado alegremente su cuerpo al arado ocasional” (p. 147).

La ambigüedad de Alba Sandoiz sólo traduce, desde mi punto de vista, el mismo dilema que ha perseguido al Estado mexicano para la “integración” del indígena en su sistema y en su discurso cultural, tal como advierte Carlos Monsiváis (1988):

Frente al indígena (como realidad y como “problema”), ni siquiera la izquierda [...] puede evitar hacer suya, parcialmente, la imaginería degradante que se ha acumulado volviéndose tradición interpretativa [...]. Allí está el indio, elemento conspicuo de un proceso de colonialismo interno, nunca asimilado, la animación masiva de una duda sobre la certidumbre del progreso nacional. Para ubicarlo las técnicas usuales han sido a) “poetizarlo”, volviéndolo remoto, ancestral, enigmático, eterno, con un silencio de siglos, atento a los rumores atávicos de su alma o b) procurarle una dimensión (por así decirlo) cotidiana [...] las dos técnicas confluyen en un propósito: hallar un indio tan lejano o tan “humorístico que resulte necesariamente una abstracción y, por lo tanto, se vuelva “invisible” (p. 1457).

Si bien el cuento de Izquierdo de Albiñana se inscribe en la primera “técnica”, la poetización aludida no consigue desviar del todo la atención del lector ni sobre el horror del empalamiento, ni acerca de la mansa aceptación del “castigo” por parte de la mujer. Por tanto, la intención de denuncia prevalece pese al intento final de la autora por modularla.

Claramente las dos historias anteriores hablan de mundos a los que ni Adriana García Roel ni Asunción Izquierdo pertenecieron, sin embargo, no puede perderse de vista que, hasta cierto punto, comparten con sus personajes femeninos dos rasgos esenciales: la invisibilización y el acatamiento de reglas hechas por los hombres para impedir a las mujeres hacer uso de su voz.

“El cigarro” (1929) de la escritora guanajuatense Lola Vidrio refleja un cambio significativo al contar la historia de una joven “aparentemente” muy distinta de los personajes femeninos hasta ahora analizados. En una entrevista tres años antes de su muerte en 1997, Lola Vidrio afirma que lo único que lamenta es “no haber llegado a ser escritora” (Castro,

1994 citada por Díaz, 2019, p. 511); sin embargo, esta mujer que, al quedar viuda a los 29 años debió hacerse cargo de sus hijos, continuó una labor periodística incesante (durante diez años publicó una columna semanal en el periódico *La Opinión*), además, su único libro de relatos *Don nadie y otros cuentos* (1952) ganó el Premio Jalisco; es decir ¿qué hace falta para que una mujer con una obra tan prolífica se asuma como escritora? Aunado a lo anterior, Vidrio fue una reconocida defensora de los derechos de las mujeres y activista social en varias causas; por la tanto, resulta *natural* la sorpresa que expresa Laura Carolina Díaz (2019) ante los juicios que, respecto a algunas de sus colaboraciones, emiten la redacción de la revista *Bandera de Provincias*: “Trato vigoroso: situación certera, escueta. Entraña, nervio, macicez, caracterizan sus ensayos *dando a su obra de mujer* un sello admirable por inesperado” (*Bandera de Provincias*, 1929, p. 1, citado por Díaz (2019), p. 515. Las cursivas son mías). Lo “inesperado” radica, quizá, en ciertos elementos como la sensualidad presente en “El cigarro”, aspecto que, para la sociedad mexicana de finales de los años veinte, debió resultar, por lo menos, inquietante.

Zina, la protagonista del relato, tiene una clara conciencia de la atracción y del poder que su cuerpo ejerce sobre el hombre: “La muchacha sabía que la postura de su cuerpo le era en extremo favorable, comprendía que su garganta y sus piernas en aquella posición lucían una belleza magnífica y gozaba pensando que los deseos causados en el hombre podrían ser reprimidos si ella lo quería o, a una mirada suya, desbordarse impetuosos (169).⁸ Contrario a lo que le sucede al hombre, esta sensual chica parece en completo control de sus propios deseos:

El movimiento de su cuerpo, sentido por ella misma conforme caminaba, le trajo un nuevo conocimiento de su propia belleza, de la atracción sexual constitutiva en ella, como mujer, de la enorme viveza de sus instintos animales; pero de esta comprensión subconsciente, la inteligencia, clara en absoluto, de Zina la hacía aún más dueña de su voluntad y de su cuerpo (p. 172).

⁸ De acuerdo con Julia Tuñón (2006), “En esta sociedad mencionar el tema del erotismo femenino era delicado, eran aspectos velados que no debían ni verse ni escucharse y se presentaban sólo oblicuamente, como si fueran historias de amor sublime” (p. 30).

Ya anoté que este relato muestra cambios importantes en comparación con las dos primeras historias comentadas, el principal de ellos es “darle voz al personaje” para que sea éste quien exprese sus emociones –temor y desconcierto–, en abierto contraste con sus gestos: “Mientras no tire el cigarro –pensaba ella– nada tengo que temer; lo malo sería que yo dijese algo de este momento o que tratara de irme con violencia demostrándole miedo, pero así como estoy” (170). A continuación, se entabla una suerte de debate interior, una batalla entre los deseos y miedos de Zina, acicateada por las insinuaciones del hombre:

–Zina –dijo él de pronto, rápidamente, pero luego continuó hablando con voz lenta, devolviendo el humo de su cigarro [...]

–Zina –volvió a decir–. ¿Por qué tú no haces muchas cosas que tienes deseos de hacer?

La muchacha se sonreía. Iba a preguntar “¿qué cosas?”, pero luego pensó que ella sabía perfectamente a lo que él se refería y no pudo mentir; sintiendo que sus mejillas se coloreaban sonrió.

–¿Por qué no lo haces? La gente no te importa y esto es lo único que a veces detiene a las mujeres; entonces, ¿por qué no las haces? (p. 170).

El final del cuento hace patente, de nuevo, la ambigüedad en la que vivían las escritoras del primer tercio del siglo pasado: por un lado, comienzan a crear figuras femeninas complejas y transgresoras; por el otro, tanto ellas en su papel de autoras, como sus personajes, sucumben al sofocante peso de los valores que determinaban la conducta “correcta” de las mujeres. Tras el desafío sexual establecido entre los protagonistas a lo largo del diálogo, la joven emite una “declaración de principios”: “–¿Sabes? –le dijo alegremente–. Me gusta el humo. Yo sólo besaré a mi marido porque ya sé que el trabajo es hacerlo la primera vez” (p. 172). Aun con tal cierre, en el marco de la conservadora sociedad mexicana del siglo xx, esta historia escrita por una mujer que se atreve a abordar su cuerpo y su goce, mejor dicho, que decide expresarlo, debió parecer por lo menos “inconveniente”.

La ciudad cobra siempre una cuota, es el caso de Luisa, personaje principal de “Pausa” (1942) de la escritora Carmen Toscano (1910), una

de las fundadoras de la revista *Rueca*, documentalista, cineasta, promotora de la creación de la primera filмотeca en México y autora de varios libros de poesía y ensayo.⁹ Como las otras narradoras estudiadas, Toscano padeció la marginación y el rechazo, baste con citar el “consejo” que José Vasconcelos da a Ramona Rey, miembro del equipo de redacción de la publicación: “mejor harían en editar una revista verdaderamente femenina de modas y recetas de cocina” (Fentanes citada por Chumacero, 2005, p. 111). Lo anotado por la investigadora Leticia Romero Chumacero (2005) respecto a la recepción de *Rueca* basta para reafirmar, una vez más, la gran cantidad de dificultades que mujeres como las colaboradoras de esta revista debieron enfrentar para ejercer su vocación:

Según los testimonios consignados, la recepción contemporánea de la revista osciló entre la admiración y el sarcasmo. Admiración inspirada por la existencia de mujeres que sobresalían en el ámbito literario pese a las dificultades históricas relacionadas con su género sexual. Sarcasmo animado precisamente por la extrañeza (y hasta el franco rechazo) ante tal presencia (p. 114).

En medio del trajín de un día de trabajo, Luisa, protagonista de “Pausa”, reflexiona, se angustia, vacila debido a que “Ese día debía terminar con Roberto; era preciso. Lo sabía todo. Sabía que iba a casarse con otra” (p. 212). La historia de esta secretaria se cuenta en rápidos trazos, no exentos de dramatismo, su tragedia –que un siglo antes hubiera sido el material perfecto de un largo novelón rosa– se enumera sólo como un recuento de meras circunstancias, anécdotas casi sin importancia:

Fue en esa época de miseria material y moral en que su hermano se vio envuelto en una estafa. Y ella tuvo que aceptar el amor de don Juan, el viejo industrial de provincia, que la perseguía cargado de hijos y de vicios, para salvarlo. Su hermano era todo lo que ella tenía. Sin embargo, fue inútil, Rubén fue descubierto y poco después lo

⁹ Sobre esta importante publicación es obligada la consulta del ensayo de Elena Urrutia (2006), quien realiza un balance final de la revista, “*Rueca* pasará a la historia de la literatura mexicana como una revista que reflejó el ambiente literario en que vivió, sin influir decisivamente en él, y lo que es más importante, hizo patente el hecho de que en México había un grupo de mujeres con sensibilidad, con un excelente nivel intelectual, con demostrada vocación literaria, capaces de dar vida a una revista a lo largo de diez años [1941-1952], y a una editorial” (pp. 367-385).

encontraron asesinado. Nunca se supo la verdad. Luisa quedó sola, completamente sola en un mundo atormentado por el asco y los pensamientos lúgubres. Huyó de aquel don Juan y se marchó a la capital, donde había que vivir y trabajar de lo que fuera (p. 213).

Su actitud prefigura la de aquellos personajes de corte existencialista que, veinte años más tarde, deambularían por la narrativa mexicana:¹⁰ “Roberto podía cambiar de rostro, de nombre, de figura. Roberto podía no ser Roberto. Pero era su propia sed interior y con uno o con otro siempre existiría el pasado equívoco y el pasado frustrado y, sobre todo, la propia angustia interior” (p. 214). Luisa representa un nuevo “tipo” de mujer, capaz incluso de sobrevivir sola en una ciudad a la que llega en busca de refugio. No obstante, tal como apunta Franco Bagnouls (2008): “El papel de la mujer es controvertido; los cuentos urbanos arrojan un balance negativo. La mujer en este contexto aparece como veleidosa y promiscua; con frecuencia inclinada a ciertos vicios considerados eminentemente masculinos como el cigarro y la bebida” (p. 43).

Otro punto por destacar de este relato es el manejo de una voz interior que funciona a modo de una conciencia irónica, a través de la cual Luisa *se dice* la verdad: “Luisa [...] detrás de tus recelos sólo hay una vida artificiosa, de prejuicios inútiles, ¿cómo puedes evitar que yo quiera a otra?”. No. Él no había dicho estas palabras, y sin embargo ésa era, ahora lo sabía, la causa de que siempre llegara tarde a las citas y de que súbitamente se pusiera pensativo” (p. 213).

Coincido con Romero Chumacero (2005) cuando rebate la insistencia con que ciertos críticos literarios señalan la falta de “arreglo” o la carencia de un posicionamiento feminista firme por parte de Toscano y demás colaboradoras de la revista; tal como advierte la estudiosa:

El balance de las interpretaciones comentadas indica la rareza que *Rueca* representa en las letras mexicanas. Rareza en dos de sus acepciones: la que juzga algo como una irregularidad y la que le confiere la satisfecha categoría de evento original. Su existencia en ambos casos ha sorprendido y desconcertado, ha impelido a buscar

¹⁰ Por ejemplo, en novelas como las de Luisa Josefina Hernández o incluso guarda cierta semejanza con el modesto burócrata José García de *El libro vacío* de Josefina Vicens.

en ella lo que debió haber sido: más discreta, más aguerrida o sencillamente una obra literaria, según la perspectiva de quien interpreta. En función de eso se le ha rescatado del olvido de la historia, se han puesto en tela de juicio sus aportaciones literarias, se ha aplaudido su sola existencia (p. 117).

Algo similar me parece sucede en cuanto a la obra de las narradoras de este corpus, quienes merecen ser leídas no sólo por ser mujeres, sino porque si bien sus creaciones reflejan ambigüedades, vacilaciones o dudas, también es cierto que prefiguran hallazgos, búsquedas y problemáticas todas pertenecientes al ámbito de lo literario, inquietudes que exigen dejar de lado la condescendencia y los prejuicios cuando se les aborda desde la crítica.

Por último, analizaré el relato “El retorno” (1940), de Virginia Barreto (¿?), escritora que ejemplifica de manera por demás paradigmática la invisibilidad anotada. La indagación de datos o cualquier apreciación sobre su trabajo en bibliotecas o recursos digitales es infructuosa, poco o nada se sabe respecto a su obra que consiste en un solo libro de cuentos. Franco Bagnouls (2008) recupera las palabras de la dedicatoria de este libro dirigidas a Roberto Núñez y Domínguez: “¡Por fin tornó carne mi fantasía en tinta de sangre y en papel de entraña, y ya me eché a correr por el mundo, vestida de realidad!” (p. 321). No sólo llama la atención el entusiasmo de estas líneas, sino el hecho de “adquirir” realidad a través de la escritura, sobre todo porque “El retorno” puede, hasta cierto punto, inscribirse en la corriente fantástica, digo hasta cierto punto pues si algo deja claro este breve relato es la manera en que la escritora aprovecha una de las pautas clásicas del género, me refiero al fantasma, para darle una inquietante vuelta de tuerca inesperada.

Volver a ver al ausente, disfrutar su compañía, reanudar el diálogo trunco, tal es el anhelo que encuentra satisfecho la solitaria protagonista de este cuento. El padre muerto acude a su llamada, sin embargo, si algo advierte esta historia es sobre el peligro de los deseos cumplidos: “[...] él, que siempre había sido tan activo, estaba quieto... cansado... cansado de tanto dormir allá en la tumba... ¡Él ya lo había hecho todo en la vida, hasta morir!” (p. 325). Pronto, la presencia del padre muerto se vuelve insoportable, sumida en la angustia el personaje debe dar marcha atrás:

Toda yo temblaba de odio, hubiera querido deshacer aquel aliento fantástico, destrozando aquel cuerpo enclenque entre mis manos... en mi rincón, hacía planes para huir... para nunca volver... para dejarlo allí... y un grito se escapó de mi seca garganta.

–¡Que se vaya... que se vaya!

Él se incorporó... estaba más pálido, más triste... sus ojos eran más misteriosos...

–Me voy. Adiós hija mía... y no vuelvas a llamarme –dijo sin rencor, sin reproche (p. 327).

Lo anterior no puede sino remitir de manera inversa –dado que lo antecede– al texto canónico sobre la búsqueda del padre en la narrativa mexicana,¹¹ me refiero claro está a *Pedro Páramo* (1955).

Lo hasta aquí expuesto intenta ofrecer sólo un primer acercamiento a la escritura de estas, insisto, injustamente olvidadas narradoras; resulta asimismo innegable que nos encontramos ante cuentos de calidad distinta. La pluralidad de temas, perspectivas, recursos e intereses da cuenta de la riqueza de estas voces dejadas de lado por razones diversas a los méritos literarios que las sustentan.

Pese a concordar con lo anotado por Monsiváis (1988) para quien el aliento emanado de la Revolución “es con todo responsable de mucho de lo mejor del país en este siglo: innovaciones, precisiones, descubrimientos” (p. 1382), aventuro que quizás sea el momento adecuado para tornar la mirada hacia todo aquello que tal aliento no abarca, lo que ha quedado fuera, entre estas cuestiones la narrativa escrita por mujeres ocupa un lugar singular.

Estas aseveraciones se pueden vincular sin duda a lo dicho por Marjorie Agosín (1986):

La historia de la mujer que escribe ha tenido un paralelismo similar al concepto silencioso. Porque el escribir, el adentrarse al lugar de la escritura y forjar una tradición, es ya un desafío al silencio, un desafío para atreverse a decir lo mucho que se sabe decir y a la rebeldía del mismo impuesto por un orden jerárquico (p. 18).

Si como afirma Carlos Castilla del Pino (1991): “podemos expresar una misma experiencia de realidad de muchas maneras diferentes y con

¹¹ Y también al cuento “La pata de mono”, en *Antología de literatura fantástica*, editada por Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares y Silvina Ocampo en 1940.

palabras diversas, pero siempre quedará un resto de silencio, un algo sentido, inexpresable o inexpresado, quizás connotado, pero no denotado” (p. 22), me parece que ya es hora de prestar oídos al silencio contenido en toda su fuerza en las voces de estas escritoras mexicanas del primer tercio del siglo xx.

Referencias

- AGOSÍN, M. (1986). *Silencio e imaginación. (Metáforas de la escritura femenina)*. México: Editorial Katún.
- CASTILLA del Pino, C. (Comp.), (1991). *El silencio*. Madrid: Alianza Universidad.
- CEPEDA, C. (1999, 9 de mayo). Perfiles e historias. Adriana García Roel, la gran dama de la literatura regia. *El Norte*. Recuperado el 10 de febrero de 2022 de https://www.elnorte.com/libre/offlines/Perfiles/Pdfs/Perfiles_19.pdf
- DENNSTEDT, F. (2021). Hablemos de Asunción Izquierdo de Albiñana. Recuperado el 07 de marzo de 2022, de <https://soundcloud.com/hablemosescritoras/episodio-184-hablemos-de-asuncion-izquierdo-albinana>
- DÍAZ, C. (2019). Cap. Hacia una biografía de Lola Vidrio (1907-1997). Problemáticas metodológicas. En Leticia Ruano Ruano et al. (Ed.). *Metodología e investigación. De enfoques y construcciones empíricas* (pp. 511-538). México: Universidad de Guadalajara.
- DOMÍNGUEZ, Ch. (1996). *Antología de la narrativa mexicana siglo XX*, Tomo I. México: FCE.
- ESCALANTE, E. (1990). Cap. Consideraciones acerca del cuento mexicano del siglo xx. En Alfredo Pavón (Ed.) *Paquete: cuento. La ficción en México* (pp. 85-92). México: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla/Universidad Autónoma de Tlaxcala.
- FRANCO Bagnouls L. (Ed.) (2008). *Voces recobradas. Narrativa mexicana fuera del canon (1925-1950)*. México: UNAM/Instituto de Investigaciones Filológicas.
- GOLUBOV, N. (1994, marzo 1). La crítica literaria feminista contemporánea: entre el esencialismo y la diferencia. *Debate feminista* 9, 116-126.
- GOLUBOV, N. (2020). *La crítica literaria feminista. Una introducción práctica*. México: UNAM/CIEG.
- MONSIVÁIS, C. (1988). Cap. Notas sobre cultura mexicana del siglo xx. En *Historia general de México*, tomo 2. (pp. 1375-1548). México: El Colegio de México.
- ROBINSON, L. (1998). Cap. Traicionando nuestro texto. Desafíos feministas al canon literario. En Enric Sullà (Ed.), *El canon literario* (pp. 115-137). Madrid: Arco/ Libros.

- ROMERO L. (2005-2). Rastreado «la tarea de los tejidos y de los sueños». La recepción de *Rueca*. *Tema y variaciones de literatura*. 105-119.
- TUÑÓN, J. (2006). Cap. Nueve escritoras, una revista y un escenario: cuando se junta la oportunidad con el talento. En Elena Urrutia (Ed.), *Nueve escritoras mexicanas nacidas en la primera mitad del siglo XX, y una revista* (pp. 3-34). México: Instituto Nacional de las Mujeres/El Colegio de México.

