

PONIATOWSKA Y SUS SIETE CABRITAS DENTRO DEL IMAGINARIO
NACIONAL MEXICANO

Mireya S. Jamal

APPROVED:

Mabel Cuesta, Ph.D.
Committee Chair

José Ramón Ruisánchez, Ph.D.

Daniel Mendiola, Ph.D.

Antonio D. Tillis, Ph.D.
Dean, College of Liberal Arts and Social Sciences
Department of Hispanic Studies

Introducción

El imaginario nacional mexicano está repleto de mujeres tristes, abandonadas y sumisas que llevan consigo una gran carga de dolor. Ellas reflejan los valores inscritos desde la colonización de México y la imposición española de la institución católica. Por el simple hecho de ser mujeres se les niega voz, independencia, trabajo, reconocimiento y visibilidad. Esta tesis busca comprobar que las siete mujeres presentadas por Elena Poniatowska en su libro *Las siete cabritas* (2000), no sólo contribuyeron grandemente a la cultura y a las artes mexicanas del siglo XX a través de sus obras, sino que también forjaron el camino que conduce a romper el silencio impuesto sobre la mujer; culminando todo ello en la producción de relevantes obras contemporáneas. Como tal la investigación se centra en las mujeres seleccionadas por Elena Poniatowska y en el siglo XX mexicano. Las artistas, creadoras e intelectuales seleccionadas por Poniatowska son: Frida Kahlo, Guadalupe Amor, Nahui Olin, María Izquierdo, Elena Garro, Rosario Castellanos y Nellie Campobello. Poniatowska nombra a estas siete mujeres como la constelación del canon femenino mexicano. Por lo tanto, sus obras, tanto literarias como artísticas, representan la importancia de la creación femenina desde el silencio y la marginalización.

Los temas que desarrollaré incluyen las nomenclaturas y sistemas de acondicionamiento que funcionan para reducir a la mujer al papel de un ser inferior, a la vez que exaltan al hombre. Todo lo anterior surge del patriarcado y se materializa en opresión y control de la mujer. Entre los métodos y prácticas que el machismo emplea contra las mujeres, se capitaliza y promueve el silencio, el menosprecio, el abuso físico y mental y la marginalización. Al analizar dichos temas en el contexto de *Las siete cabritas*, debemos cuestionar de dónde surgen y cómo se manifiestan en contra las siete

mujeres seleccionadas por Poniatowska. En este sentido, es importante tomar en cuenta el acondicionamiento que se lleva a cabo dentro de la sociedad mexicana, tanto para la mujer como para el hombre. Las mujeres han servido inconscientemente como soldados del patriarcado, y así son utilizadas para la continuación de los sistemas de opresión.

También se investigarán las formas en las cuales las siete mujeres del libro, y la propia Poniatowska, quebrantaron estos sistemas de acondicionamiento y control por medio de la labor intelectual y creativa, la recuperación de la autonomía y el desafío a las normas sociales, culturales y políticas. Estas mujeres buscaron la manera de establecerse como creadoras con el propósito de defenderse ante la opresión. Esto conlleva riesgos: la clasificación bajo la etiqueta de rebeldes o transgresoras, las dudas sobre sus capacidades mentales, la reputación de locas. Históricamente, llamar “cabrita” a una mujer equivale a llamarla “cabrona”, palabra que lleva una connotación negativa y que suele asociarse con actitudes o acciones de disidencia.

Esta investigación se formó a partir del interés suscitado por la lectura del libro *Las siete cabritas*, y en particular por el tema del menosprecio que padecieron las siete mujeres. Simultáneamente, al asistir a una clase de Literatura Mexicana del Siglo XX, noté la ausencia de mujeres y de sus obras en el currículum, y esta minimización del papel de la mujer en la literatura mexicana dio impulso a la investigación. También es importante señalar, como parte de la motivación de esta investigación, que las generaciones de mujeres mexicanas posteriores a las “siete cabritas” se han involucrado más en los ámbitos literarios y artísticos, por lo cual es posible identificar a estas siete mujeres como precursoras de nuevas generaciones de “cabritas”.

En *Las siete cabritas*, publicado en el año 2000, Poniatowska prescinde de recursos académicos como citas o referencias bibliográficas. En cambio, invita al lector a conocer a las siete mujeres por medio de anécdotas, chismes, cartas, historias y entrevistas. Con ligereza y cotidianidad navega la vida de cada mujer narrando entre primera y tercera persona. Años antes de la publicación de este libro, Poniatowska contribuyó a distintas investigaciones individuales sobre las siete mujeres, como su prólogo al libro de Adriana Malvido, *Nahui Olin: La mujer del sol* (1993) y el capítulo titulado “María Izquierdo, a caballo” en el libro *The True Poetry: The Art of María Izquierdo* (1997). Es evidente, entonces, que la omisión de fuentes académicas en *Las siete cabritas* es intencional. En el lugar de un índice típico, Poniatowska nos obsequia un “‘índice’ que consta de siete páginas de fotos, una de cada mujer, con el número de página del capítulo particular indicado debajo de cada foto en blanco y negro” (Coonrod Martínez 88).

Esta investigación se organiza con datos que Poniatowska desvela a través de pistas como fechas, nombres y acontecimientos que envuelven las vidas de las siete mujeres. Poniatowska crea una línea de tiempo entre 1920 y las últimas décadas del siglo XX (Coonrod Martínez 88), pues la última de las siete mujeres muere en el año 2000. Esta información establece el siglo XX mexicano —periodo en que las siete mujeres y Poniatowska ejercen como creadoras— como el marco de la presente investigación.

El patrimonio cultural “canónico” mexicano se cristaliza en el siglo XX, dando pie a grandes logros en diferentes zonas de la esfera cultural del país. A causa de la industrialización existe un cambio demográfico drástico: los campos son abandonados en gran medida, lo cual causa un incremento de población en las ciudades. La vida cotidiana

del siglo XX está marcada por medios como el cine, la música, el teatro y la literatura. Estos medios están íntimamente ligados con un despertar de conciencia intelectual a lo largo del siglo. Por esta razón, al analizar el contexto cultural mexicano, incluiré datos como los premios y reconocimientos otorgados a intelectuales de la época, los programas sociales y los movimientos en las artes.

La originalidad de la cultura mexicana radica en diversas causas. Dentro de éstas cabe mencionar la ubicación geográfica de México, la diversidad social y el trasfondo de las culturas prehispánicas. Aunque durante el siglo XX el país tuvo un fuerte resurgimiento cultural que llevó a la creación de importantes movimientos literarios y artísticos, el machismo sirvió como sistema para permitir o limitar las libertades de los artistas, particularmente de las mujeres. Argumento que el machismo ha servido como el arma cultural de mayor importancia y se usa de manera constante contra las mujeres mexicanas con intención de censurarlas, controlarlas y oprimirlas. Esta arma se esgrime con eficacia y gran éxito al llenar los espacios públicos y las listas de reconocimientos con nombres y obras de intelectuales que en su mayoría son hombres. Simultáneamente, se crea un vacío histórico que es precisamente donde el sistema machista coloca a las mujeres transgresoras.

Los objetivos de esta tesis incluyen una relectura y un análisis feminista de las obras creadas por mujeres mexicanas en el siglo XX, y la documentación de los distintos rasgos compartidos o individuales de cada una de las siete mujeres del libro, así como de Poniatowska, para formar un esquema que visibilice cómo se activan las armas represoras y los mecanismos de silenciamiento en la sociedad mexicana. Así mismo notaré que la

acción de dichos mecanismos se intensifica cuando las mujeres son intelectuales, artistas o creadoras. Retomaré a las siete mujeres a través de la historia literaria y el contexto cultural para ofrecer una conclusión sobre por qué Poniatowska las seleccionó. Observaré los mecanismos de clasificación a los que son sometidas las artistas por el sistema patriarcal y cultural, como ejercicio fundamental que ayude a esclarecer la forma en que las mujeres, junto con sus obras, fueron apoyadas y validadas o abandonadas y despojadas. Finalmente, intentaré entablar un diálogo con el pasado, con el propósito de entender el porqué las siete mujeres crean sus obras. Evaluaré la manera en que la teoría feminista ha impulsado a que se les otorgue validez a las obras de las siete artistas. Simultáneamente, se ha observado que las creadoras del presente utilizan las obras de las siete mujeres para poder situar y legitimar sus propias creaciones artísticas y literarias.

Los temas y acontecimientos históricos que ayudarán a formar la estructura del trabajo estarán divididos en capítulos. En el capítulo uno se hará una descripción panorámica de la historia literaria y la cultura mexicana del siglo XX. Esto incluirá delinear los textos que sirven como el marco teórico de la investigación. Dichos textos se dividirán en cuatro categorías: la historia literaria, teoría feminista, antologías de mujeres latinoamericanas y textos críticos contemporáneos. Igualmente, se discutirán sucesos importantes que son relevantes para definir la cultura y las artes mexicanas. Al mismo tiempo, busco establecer y analizar el rol de la mujer con el fin de validar las acciones, obras y existencia de cada una de las “cabritas”, rescatando el legado histórico.

El segundo capítulo retomará a cada una de las mujeres. Analizaré elementos que afectan las vidas de las siete mujeres, incluyendo el desequilibrio de poder en sus

relaciones, los métodos empleados para silenciarlas y las consecuencias que enfrentaron por desafiar las normas sociales. A la vez, estableceré la conexión entre las visibles agresiones contra las mujeres, que incluyen el silenciamiento, el *gaslighting*, la marginalización y la subversión a causa del machismo.

Para concluir, resumiré los argumentos y cómo los avala la evidencia dentro de la investigación. También marcaré un nuevo punto de desplazamiento para la extensión de la investigación, que ofrezca el camino desde Poniatowska y sus “siete cabritas” hasta la actualidad y permita identificar a nuevas generaciones de “cabritas”. Finalmente, propondré el futuro de las creaciones artísticas de mujeres mexicanas en el siglo XXI.

Capítulo 1

El imaginario nacional mexicano del siglo XX traspasó fronteras. Esta investigación considera al siglo XX como fundamental para comprender la realidad actual del país, ya que “el período posrevolucionario es el tema más ampliamente estudiado en el campo” (Sánchez Prado et al 11). Acontecimientos históricos de gran magnitud alimentaron el imaginario nacional. Este es el momento en que emerge el concepto de mexicanidad (Palou 233). Aunque Poniatowska y las siete mujeres del libro existen, trabajan y ejercen durante este siglo, se encuentran en los márgenes de la sociedad. Para ubicar sus obras en un contexto, resulta de suma utilidad entender los sucesos más importantes que construyen el siglo XX mexicano, como lo son la Revolución Mexicana y la matanza de Tlatelolco; pero igualmente importante es comprender los métodos de control empleados contra las mujeres, que incluyen restricciones legales, educación, designación de espacios y la socialización para mujeres y hombres. A lo largo de los años, Poniatowska y las

“siete cabritas” oscilan entre el reconocimiento y el olvido, lo cual ellas utilizan como fuerza de creación y herramienta contra el silencio de sus obras.

El contorno de México en el siglo XX puede resumirse como “... la naturaleza de sus culturas indígenas... la Revolución Mexicana; y quizás lo más notable de todo, los dos períodos (el régimen del Porfiriato y el PRI) que establecieron intervalos de estabilidad sin paralelo, de décadas de duración, que a su vez permitieron la construcción de estructuras inusualmente institucionalizadas de la literatura nacional” (Sánchez Prado et al 1). A la vez, éste es también el siglo de oro de la radio, la televisión y el cine. La movilización intelectual permitió que la mexicanidad se proyectara a nivel internacional. El Porfiriato, el Ateneo de la Juventud y la Revolución Mexicana son sólo tres ejemplos que evidencian que el poder y el liderazgo del país en el siglo XX se otorgaron a los hombres. Al fin y al cabo, las leyes burguesas heredadas de Europa están íntimamente relacionadas con el poder masculino, pues el hombre crea leyes para proteger al hombre (Baitenmann 231). Los hombres son “quienes encabezan el ejercito de ‘creadores’... los dueños del poder, de la palabra, de la historia” (Araújo 19), pero eso no impide que las siete mujeres y Poniatowska continúen ejerciendo como artistas y escritoras a lo largo del siglo.

En 1909 se establece el Ateneo de la Juventud, con una lista de membresía que consiste exclusivamente de intelectuales. Los miembros de este grupo llegan a ejercer un gran poder político, y su influencia llega a establecer la ideología de la Revolución (Palou 239). Más allá de poder político, también ejercieron poder en temas sociales, como lo ejemplifica la ideología de José Vasconcelos, que define el mestizaje como condición de la mexicanidad; el Estado se aseguró de que el concepto se convirtiera en parte de la

educación básica en las escuelas y ideología se reprodujera (Palou 240). Hombres ateneístas como Alfonso Reyes y Diego Rivera fueron parte de las vidas de las siete mujeres, como mentores, compañeros, parejas, amantes, esposos o maestros.

En la primera década del siglo XX llega el final del Porfiriato a causa de la Revolución Mexicana. Porfirio Díaz había perfeccionado su dictadura al cambiar la Constitución de 1857 y así hacer posible su sexta reelección, la cual se llevó a cabo en el año de 1900. Se considera que los treinta y cinco años del Porfiriato (1886-1911) fueron de fuerza económica y estabilidad política para México, pero a costa de la población pobre y sin dejar espacio para ningún tipo de oposición al gobierno. Bajo la influencia francesa, el Porfiriato cede control de terrenos a los terratenientes, que, aunque son pocos en número, poseen la mayor cantidad de tierras y oprimen a la población rural de bajos recursos. La muestra más clara del efecto de las políticas porfirianas son las haciendas que servían sólo al hacendado y que se mantenían de la mano de obra campesina. Los campesinos eran mayormente grupos indígenas cuyas tierras les fueron arrebatadas por el mismo gobierno que las distribuyó a los hacendados. Debido al mal manejo del país y al maltrato de la mayoría de la población, México se encontraba al borde de la revolución. Con sus acciones, Porfirio Díaz aceleraba el proceso: aunque había declarado no postularse nuevamente tras su reelección en 1904, y cambió el cuatrienio presidencial por el ahora estándar sexenio, encarceló a su oponente en las elecciones de 1910.

Francisco I. Madero, tras creer ingenuamente que la democracia regresaría a México, se postula para la presidencia en las elecciones de 1910. Inmediatamente es encarcelado y, en respuesta, su partido presenta el Plan de San Luis. El plan reclama que el pueblo tome armas contra la dictadura porfiriana. Dicho suceso ocurrirá el 20 de

noviembre del mismo año. Aunque el levantamiento unido al que llama el plan no sucede, a través del país se dan levantamientos menores que culminan en la renuncia de Porfirio Díaz y arrasan al país desde el norte hacia el sur. La revolución pudo haber dado un lugar de poder a las mujeres, ya que las soldaderas estuvieron presentes en las batallas, luchando junto a los hombres. Oswaldo Estrada, en *Troubled Memories: Iconic Mexican Women and the Traps of Representation* (2018), cita al periodista estadounidense John Reed, quien describe que las soldaderas siguieron de manera voluntaria e involuntaria a sus juanes en la revolución y participaron en la lucha: “llevaban y cargaban los rifles de sus hombres, cocinaban, cargaban en la espalda a sus chamacos y sus metates” (142). En la literatura de la Revolución, las soldaderas están presentes como figuras principales, fuertes y capaces. Son relevantes en las obras *Cartucho* (1931) y *Las manos de mamá* (1937) de Campobello, así como en *Hasta no verte Jesús mío* (1969) de Poniatowska (*Troubled Memories* 144). Desafortunadamente, como explica Estrada, “al final...regresan al estado de invisibilidad, domesticidad y conformismo, como si su representación literaria no fuera capaz de superar sus impedimentos históricos reales” (*Troubled Memories* 144).

En la segunda mitad del siglo XX mexicano continuó el régimen del PRI, que perduró por setenta y un años hasta terminar en el año 2000 (Ruisánchez Serra 103). El 2 de octubre de 1968 se perpetró la matanza de Tlatelolco en la plaza de Las Tres Culturas en la Ciudad de México: estalló la violencia en contra de estudiantes por parte del brazo militar del gobierno. El capítulo titulado “Elena Poniatowska” en *Voces y voceros de la megalópolis: La crónica periodística-literaria en México* (2002), de Anadeli Bencomo, explica la importancia del estilo periodístico de Poniatowska. Para comprender las obras

de Poniatowska se debe empezar con su obra emblemática que enmarca la matanza, *La noche de Tlatelolco* (1971). Este acontecimiento, relata Bencomo, deja una marca indeleble en la sociedad mexicana del siglo XX; la causa y las repercusiones de la matanza mostraron “de manera sangrienta la discordia del gobierno y la incapacidad de diálogo entre las esferas civiles y oficiales de la capital mexicana” (72). Al escribir sobre la matanza, Poniatowska convierte su voz en una “intervención periodística-literaria” que se convertirá en un símbolo mexicano como “prosa democratizadora” (Bencomo 72). A partir de ese momento, Poniatowska se vuelve la voz y conciencia de todo ser marginalizado al que le es negada una voz propia. En *Ser mujer y estar presente: Disidencias de género en la literatura mexicana contemporánea* (2014), Oswaldo Estrada define que las crónicas de Poniatowska “ingresan al mundo de los menos privilegiados para exponer identidades olvidadas y desigualdad social, pero también rayos de esperanza, anhelos de justicia e instancias de liberación temporal” (21). Los ideales de Poniatowska que trazan Bencomo y Estrada, los reitera José Ramón Ruisánchez Serra en el capítulo “Elena Poniatowska: márgenes de la masacre” de su libro *Historias que regresan: Topologías y renarración en la segunda mitad del siglo XX mexicano* (2002). Ruisánchez Serra escribe que la topología reconfigura el espacio que habita el yo y de esa forma “le otorga una capacidad de cambio en cada uno de los habitantes...en la topología la renarración es inevitable” (13). Por lo tanto, regresa a *La noche de Tlatelolco* de Poniatowska “como la historia que se eligió para desdejar la versión oficial del mayor acontecimiento de la mitad del siglo XX, para recuperar lo que se pretendía silenciar...como la versión que se irguió como Historia y se convirtió en la renarración...del 68” (104).

Las restricciones impuestas sobre las mujeres a través de leyes, educación y socialización existen como métodos de control. Las prohibiciones que se le pueden imponer son mucho más visibles cuando la mujer actúa en contra de las normas sociales. Los elementos sociales y legales existen como sistema binario que permite “la distinción entre los pensamientos, conductas, omisiones y actitudes que mujeres y hombres han asumido” (Galeana 271). Esto lleva a que se “adquieran y desarrollan ciertas características... desde los que se construye la feminidad y la masculinidad” (Galeana 271). Las obras de las siete mujeres y las de Poniatowska son creadas bajo estas condiciones, en las cuales ellas transgreden el orden social; por esto, se vuelve importante entender de qué manera los procesos establecidos se imponen para silenciar o dominar el ámbito femenino.

El 29 de diciembre de 1914 se decreta la ley que autoriza el divorcio (Baitenmann 159), pero que la ley esté vigente no significa que su cumplimiento sea un hecho cotidiano. Ni siquiera “una ‘mujer emancipada’ como Antonieta Rivas Mercado” logra obtener el divorcio, el cual le es negado primero por su esposo Albert Blair y finalmente, en 1930, por la corte suprema mexicana (Baitenmann 145). La Constitución de 1917 incluye leyes sobre relaciones familiares, en las cuales se intenta dar igualdad a la mujer eliminando la palabra “obedecer” como obligación hacia el marido, pero aun con este cambio se retiene el sentido práctico de la obediencia por parte de la mujer (Baitenmann 150). El artículo 44 contiene los parámetros de las obligaciones dentro del matrimonio:

La mujer tiene la obligación de atender a todos los asuntos domésticos; por lo que ella será la especialmente encargada de la dirección y cuidado de los hijos y del gobierno y dirección del servicio del hogar.

En consecuencia, la mujer sólo podrá con licencia del marido obligarse a prestar servicios personales a favor de persona extraña o a servir un empleo, o ejercer una profesión, o establecer un comercio. El marido, al otorgar la licencia, deberá fijar el tiempo preciso de ella; pues de lo contrario, se entenderá concedida por tiempo indefinido, y el marido, para terminarla, deberá hacerlo saber por escrito a la mujer con dos meses de anticipación. (Baitenmann 150).

Para que los roles de género funcionen en la sociedad machista mexicana, debe existir algún mecanismo que introduzca las pautas necesarias para el comportamiento requerido a cada sexo. Este mecanismo es la socialización de la mujer. En palabras de Araújo en *La Scherezada criolla: Ensayos sobre Escritura Femenina Latinoamericana* (1989), “el proceso de acondicionamiento femenino principia de la infancia” (17). Cabe entender el machismo como “las raíces misóginas...se remontan a la herencia española legada de la Edad Media y traspasada al Nuevo Mundo. La educación de una mujer era considerada como algo maléfico y el hombre prefería a la mujer ‘graciosa, amable y sencilla’” (Bautista Gutiérrez ix). Por otro lado, esto no es exclusivo de los países de herencia hispana. En *Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth Century Literary Imagination* (1979), escrito por Sandra Gilbert y Susan Gubar, se advierte una clara resonancia entre los privilegios que se les niegan a las mujeres inglesas en el siglo XIX y a las mujeres mexicanas en el siglo XX. La conducta que debe encarnar la mujer está basada en su supuesta inferioridad frente al hombre e incluye atributos como pasividad, obediencia y honradez. Simultáneamente, se le prohíbe el deseo, la voz y la individualidad. Su virtud se mide a través de la grandeza que le otorga a su esposo (Gilbert y Gubar 22).

En el ámbito literario, la manera en la que los hombres ejercen poder sobre las mujeres es visible a través de la recepción de las obras de ambos. Gilbert y Gubar

determinan que en la literatura del siglo XIX los espacios designados femeninos, al igual que los personajes femeninos, son creados exclusivamente por hombres (xii). En *Voces femeninas de Hispanoamérica* (1995), Gloria Bautista Gutiérrez, cifras en mano, escribe que hay más de setecientas escritoras, pero sólo ha incluido a treinta y tres (vii). Estas cifras ponen en contexto inmediato la poca representación que tienen las mujeres en el campo de la escritura y la capacidad disminuida que tiene una antología para representarlas a todas. Aun así, cuando las mujeres logran integrarse a la creación por medio de sus obras, se les asignan espacios que las colocan en un plano inferior al de los hombres. La división entre géneros que se emplea a través de la creación de títulos como el de “poetisa” sirve para denominar un espacio inferior a su contraparte masculina, en este caso el título de poeta (Bautista Gutiérrez xiii). Bautista Gutiérrez presenta gran cantidad de vínculos entre las obras de hombres y mujeres en el siglo XX, pero enfatiza que las obras de los hombres son exaltadas como superiores. Con este ejemplo ilustra la influencia femenina que debe ser reconocida:

En *Los recuerdos del porvenir* de Elena Garro, la historia está contada con una óptica y un estilo que anticipa milagrosamente muchos de los mejores hallazgos de *Cien años de soledad*, hasta la letra menuda de algunas metáforas, de esas apariciones sobrenaturales del tiempo congelado en un instante privilegiado y las bruscas soluciones de continuidad en el relato (Bautista Gutiérrez xii).

Aun con evidencia del valor de las obras escritas por mujeres, los hombres buscan ilegitimarlas convirtiéndolas en seres antagonistas que operan en los engaños, y definiéndolas por influencias masculinas; por ejemplo, al llamar a Isabel Allende “García Márquez con faldas” (Bautista Gutiérrez xiii). Estrada reitera la jerarquía entre las obras

producidas por hombres y mujeres: “como son representadas en la literatura mexicana de hoy, refleja que el sexismo es una condición prevalente y...que la ideología del sistema que sitúa a las mujeres en una posición subordinada en relación con los hombres continúa” (*Troubled Memories* 9).

Ryan Long, en “The Institution of Fiction: From Yañez, Rulfo, and Fuentes to Pitol and Del Paso”, brinda una visión detallada en la que presenta obras importantes que se producen en México durante el siglo XX. En “Nonfictions: Essay, Criticism, and Chronicle”, Beth E. Jörgensen argumenta que la literatura en el siglo XX, específicamente la no ficción, sirve como herramienta para la crítica social y política (309). Tanto las siete mujeres como Poniatowska utilizan ambos géneros —ficción y no ficción— como herramientas para la creación de sus obras. Las obras de Castellanos, *Juicios sumarios* (1966) y *Mujer que sabe latín...* (1973), representan el uso del ensayo para mostrar las intersecciones que incluyen las variables de género, clase y raza (Jörgensen 311). *La noche de Tlatelolco*, de Poniatowska, es ejemplo de cómo la crónica puede dar voz a los que han sido silenciados, y lo cual Jörgensen identifica como crítica excepcional de México, que incluye “sus estructuras de jerarquía, su corrupción y sus desigualdades étnicas, raciales y de género” (317-318). A través de la no ficción, las escritoras pueden contribuir a los diálogos sociales, además de obtener el derecho de documentar la realidad del país utilizando herramientas “que se enfocan en el estilo y lenguaje, y en los recursos literarios...que interpretan para el lector la cuestión crítica de la identidad nacional y de los eventos críticos que conforman la sociedad mexicana del siglo XX” (Jörgensen 320).

Long inicia el capítulo anteriormente citado definiendo que la ficción mexicana se vuelve institución dentro del “tercer cuarto del siglo XX...caracterizada por reconocimiento, estabilidad, reproducibilidad y un sentido colectivo de propósito” (260). De igual modo, identifica que las obras producidas en este siglo están ligadas a los grandes acontecimientos históricos, los cuales establecen la necesidad de desarrollar ciertos textos literarios. Aquí, de nuevo, se ven reflejados dos de los momentos decisivos anteriormente discutidos: la Revolución Mexicana y la matanza de Tlatelolco. Ambos acontecimientos dieron origen a obras importantes de Poniatowska y Campobello, como ya se ha mencionado, pero también influyeron la pintura, por ejemplo, en *Tumba de Zapata* (1945) de Izquierdo y *Pancho Villa y la Adelita* (1927) de Kahlo. Long también realza el establecimiento de instituciones y premios nacionales, que incluyen el Instituto Nacional de Bellas Artes (1946), el Premio Nacional de las Ciencias y las Artes (1945), Ediciones Era (1960) y el Centro Mexicano de Escritores (1951) (263). Lo más relevante para esta investigación es el hecho de que los nombres de las mujeres aparecen junto a los de los hombres más importantes de la época, como lo son Juan Rulfo y Carlos Fuentes. Long clasifica las obras de Castellanos y Garro como fundamentales para el establecimiento de la institución de la ficción mexicana, pues fomentaron el desarrollo de la temática dentro de los géneros literarios, creando una variedad que caracteriza la literatura de mediados del siglo XX. En *Los recuerdos del porvenir* (1963) de Garro, nuevamente se reconocen “los elementos del realismo mágico” previo a García Márquez (Long 265). *Balún Canán* (1957) y *Oficio de tinieblas* (1962) de Castellanos representan a los grupos indigenistas y ofrecen una crítica social y feminista (Long 266).

La antología *Women's Writing in Latin America* (1991), editada por Sara Castro-Klarén, Sylvia Molloy y Beatriz Sarlo, está construida a base de obras escritas por mujeres que han existido aisladas o marginalizadas (xi). Las editoras señalan dos ideas principales: revisar los textos de mujeres a quienes se les ha negado el estatus canónico, y promover la difusión de dichos trabajos que han sido previamente eliminados o presentados a base de malas traducciones (xi). La antología es relevante para esta tesis, pues incluye, entre varias escritoras mexicanas, las obras de Poniatowska, Garro y Castellanos. Esto evidencia que las mujeres no dejaron de escribir aun frente a las condiciones adversas que enfrentaban por su estatus de mujeres, y que están descritas en la antología.

En *Women's Writing in Latin America*, Castro-Klarén escribe la sección titulada "Women, Self, and Writing". Señala que su intención es introducir en la antología textos que materialicen la autoconciencia que surge a causa del proceso que busca silenciar a la mujer (5). A través de su análisis del trabajo de Castellanos, concluye que es común que las mujeres sirvan como soldados del patriarcado; las madres dentro de las sociedades latinoamericanas adoptan el papel en el que aseguran que sus hijas se adhieran a las normas sociales, heredándoles así el patriarcado. Esta idea regresa al acondicionamiento social que reciben tanto las mujeres como los hombres, y que se manifiesta de formas distintas para cada grupo, pero siempre fijado en el patriarcado.

Nuala Finnegan escribe "Women Writers in the Land of 'Virile' Literature", que sin duda contiene la mayor carga informativa para esta investigación. Aunque los nombres de algunas de las siete mujeres y de Poniatowska aparecen a lo largo de otros capítulos en el libro, los hechos dictan que no compartían el mismo espacio y

reconocimiento que los hombres. En este sentido, Finnegan abre el capítulo con el poema de Castellanos, “Meditación en el umbral”, centrando en este poema el argumento de que la mujer busca escapar de los guiones prescritos y fundados en los arquetipos femeninos para encontrar otra manera de existir (338). Continúa asegurando que el patriarcado en el siglo XX mexicano ha existido en distintas formas y se ha manifestado dentro del gobierno, en las normas sociales y en la institución católica, como se identificó al inicio de esta investigación (Finnegan 338). Las constantes limitaciones que afectan a las escritoras y sirven como métodos de control incluyen la ausencia en la historia, ser relegadas a la esfera doméstica y la clasificación de sus obras como “femeninas”. De acuerdo con Finnegan, la representación de las mujeres en México existe entre los extremos de Sor Juana Inés de la Cruz y las mujeres del siglo XX; pero sabemos que existen mujeres entre los extremos, gracias a investigaciones que están rescatando las obras de dichas mujeres y presentándolas por primera vez (338). El Taller de Investigación Narrativa Femenina Mexicana ‘Diana Morán’, en El Colegio de México, ha podido recuperar obras escritas por mujeres dentro del vacío histórico; entre estas obras se incluyen las de “Concha Urquiza, Guadalupe Dueñas, Amparo Dávila y Nellie Campobello” (Finnegan 339-340). Castellanos, Garro y Poniatowska son reconocidas dentro de este capítulo como las figuras principales para la lucha feminista, pues logran ocupar lugares importantes en el campo literario (Finnegan 341).

La revisión literaria descrita a lo largo de este capítulo ha guiado esta investigación para comprender mejor el ámbito mexicano del siglo XX. Lo más asombroso de la revisión es la presencia de las mujeres “que luchan contra la exclusión y el olvido, la marginalización, al mismo tiempo que promueven epistemologías

alternativas y combatientes” (*Ser Mujer* 30). Simultáneamente, existe un enfoque hacia el patriarcado entrelazado con el machismo y la manera en que ambos sistemas se materializan en México, pero se resalta “la voluntad de ocasionar rupturas en los discursos de poder” por las mujeres y sus creaciones (*Ser Mujer* 31). La teoría feminista es central para entender los desafíos que enfrentan las mujeres, pero se adapta con cautela y considerando la importancia de los matices que definen el país. Poniatowska sirve como guía y fuerza que reúne a las “siete cabritas”. Por medio de la literatura se construye una imagen de mayor escala que abarca a México en el siglo XX, el patriarcado, las leyes, el feminismo, las funciones de género y el imaginario nacional, formando un contexto cultural e histórico íntegro y complejo.

En el segundo capítulo, se analizará el libro *Las siete cabritas* a través de las palabras de Araújo presentadas en el cierre del capítulo de Finnegan, ya que “no se trata solamente de leer a las escritoras para (re)descubrirlas y promoverlas, sino de preguntarse de qué manera el poder se ejerce o se tolera, se sufre o se transgrede, en el espacio textual” (348). Araújo deja claro que al leer las obras escritas por mujeres es importante entender que no fueron escritas dentro de un vacío, y al retomar las obras es necesario cuestionar los sistemas de opresión que operaban contra ellas.

Capítulo 2

Las siete cabritas se clasifica como un libro de no ficción en el cual Poniatowska reúne a las siete mujeres más representativas de la literatura y las artes del siglo XX mexicano. Con las decisiones que toma como escritora rompe las tradiciones literarias y permite una lectura colorida que refleja las vidas de las siete mujeres. Poniatowska narra la vida de

cada mujer filtrando y maniobrando detalles, y prescindiendo de pautas tradicionales como lo son las notas al pie o citas. Al recapturar la esencia que distinguió a cada mujer, las coloca en el otro espacio, el del siglo XXI. Esta investigación se detiene en cada página de *Las siete cabritas*, buscando pistas que lleven al origen de la información relatada por Poniatowska. Por su trayectoria literaria, es lógico asumir que ninguna palabra es trivial. Al seguir las pistas, el lector, de manera personal, reconfigura a cada mujer, penetrando el velo del silencio o anonimato que, de diversos modos, padecieron en vida. Esta investigación utiliza como esquema el esqueleto del libro, dispuesto por Poniatowska. Inicia por el índice a base de fotos, para seguir con un párrafo sobre el título y los capítulos de cada mujer con títulos particulares. Se mantiene el respeto al orden de las mujeres de esta manera: Kahlo, Amor, Olin, Izquierdo, Garro, Castellanos y Campobello.

El índice del libro se aparta de las formas tradicionales. Está compuesto por siete fotografías en blanco y negro, correspondientes a cada una de las mujeres tratadas; las fotos están señaladas con numeración romana, el título del capítulo y la página de inicio correspondiente. En la esquina derecha de cada foto, con letras pequeñas y situadas de manera vertical, se consigna el crédito de la foto. Estas fotografías existen porque cada una de las mujeres obtuvo cierta medida de reconocimiento, lo cual, por otra parte, no elimina la realidad de su silenciamiento y subordinación a figuras masculinas.

Las fotos de Amor e Izquierdo se atribuyen a archivos particulares, por lo cual la información a la que es posible acceder es limitada. Los retratos se centran en los rostros de ambas, pero aun así es difícil reconocerlas inmediatamente. La foto de Amor la presenta con la mirada desviada y la cabeza adornada con una corona de trenzas y flores.

Izquierdo mira directamente a la cámara, con los labios de un color oscuro y el pelo oculto bajo un tipo de gorro. Quizás estas fotos causan impacto por lo diferentes que son de los autorretratos de Izquierdo o los famosos retratos de Amor que pintó Diego Rivera.

La foto de Kahlo no está centrada en su rostro. El fotógrafo es Héctor García, quien “retrató infinidad de veces (...) a Frida Kahlo tendida en su cama y en su ataúd” (“Héctor García”). Poniatowska, en el artículo que escribió para *La Jornada* con motivo de la muerte de García, no sólo menciona la importancia de sus fotografías para el registro de la historia del país, sino también el sentido social que aportó a la profesión (“Héctor García”). La foto de Kahlo acostada abrazando a su xoloitzcuintle exige un esfuerzo del lector para reconocer lo que se presenta a su vista. En vez de limitarse a mostrar el reconocidísimo rostro de Kahlo, Poniatowska abre el mundo de la fotografía mexicana del siglo XX, tendencia que continúa al emplear fotos de Antonio Garduño y Kati Horna.

Entre las fotos de Nahui Olin que existen, son mundialmente famosas las tomadas por Edward Weston, reconocido fotógrafo estadounidense y pareja de la fotógrafa italiana Tina Modotti, particularmente la de 1924, que es, “sin duda, uno de los retratos más reveladores de toda la carrera de Weston” (Malvido 66). No obstante, en el prólogo a su libro *Nahui Olin*, Poniatowska declara que “a Nahui no le gustan esas fotos” (12). Por eso no es sorprendente que en *Las siete cabritas* aparezca, en vez de la obra de Weston, una de las fotos de Olin tomada por Antonio Garduño, “que la hacen parecer una amable e insulsa gordita de casa de citas” (Malvido 12). Éste es uno de los primeros detalles que ofrece Poniatowska, en los cuales están envueltos datos importantes que definen las vidas de las siete mujeres.

Las fotografías de Garro, Castellanos y Campobello son de Kati Horna. Horna es uno de los mayores descubrimientos del siglo XX mexicano que ofrece *Las siete cabritas*. Usando las fotografías de Horna, Poniatowska alude a la existencia de más mujeres dentro de las artes en México. Horna nace en Budapest en 1912, pero a lo largo de su vida reside en París, Barcelona y finalmente en México; muere en la Ciudad de México justamente en el mes y año de la publicación del libro, octubre de 2000 (SWA). Horna construyó su carrera con fotografías de la Guerra Civil Española, así como con sus famosas fotos satíricas de huevos. En México fue la fotógrafa de la élite artística. Poniatowska también posó para su lente, y las fotografías resultantes podrían ser usadas en un hipotético capítulo sobre la propia Poniatowska.

La sección “Sobre el título” contiene información sobre las herramientas que utilizó Poniatowska para dar sustento a este libro repleto de datos informales. Cierra de esta manera la explicación del título: “opté por *Las siete cabritas* porque a todas las tildaron de locas y porque más locas que una cabra centellean como las Siete Hermanas de la bóveda celeste” (*Las siete cabritas* 16). Primero, el uso de la palabra “cabrita” es un mexicanismo, forma femenina diminutiva de cabra, lo cual se define como alguien que es “muy loco” (Gómez de Silva 37). Poniatowska establece el uso “cabrita” como el lazo que une las vidas y las obras de las siete mujeres al haber sido declaradas locas por la sociedad.

En segundo lugar, está la conexión que establece entre las siete mujeres y las Siete Hermanas, conocidas como Las Pléyades. Esta constelación es reconocida, con diversos nombres, en casi todas las culturas del mundo. Dentro de la tradición occidental, destaca su papel en la mitología griega (de donde viene el nombre de Pléyades) y en la

Biblia (Andrews 4). La conexión de siete estrellas con el título de Poniatowska es evidente si tomamos en cuenta que “en algunas regiones de España se las llama las Cabrillas” (Perpiñá 440) y que “en el plano moral las Pléyades son símbolo de unión íntima e indestructible” (443). Los científicos creen que existen entre quinientas y mil estrellas dentro de el cúmulo de las Pléyades (Andrews 17), pero las llamadas Siete Hermanas son las más grandes y visibles al ojo humano desnudo: Maya, Celeno, Alcíone, Electra, Atlas, Táigete y Mérope. Existe una octava estrella que también es visible en ciertas condiciones atmosféricas: Pléyone. Es aquí donde se cristaliza la relación entre las siete mujeres y Poniatowska: al conectar a las siete mujeres con las siete estrellas, ella misma se convierte en la octava. De esta manera Poniatowska establece el canon femenino mexicano del siglo XX precisamente en el año 2000, cuando nace el siglo XXI. Para cuando se publica el libro ya ha muerto Amor, la última de las siete mujeres; sólo queda Poniatowska para contar cómo las mujeres del siglo XX engrandecieron la cultura y las artes mexicanas, casi convertidas en figuras míticas como las Pléyades.

Para esta investigación, la lectura del capítulo “Diego, estoy sola; Diego, ya no estoy sola: Frida Kahlo” se hace en conjunto con el libro de Raquel Tibol *Frida Kahlo: Una vida abierta* (1983) y *María Izquierdo & Frida Kahlo* (2015), de Nancy Deffebach. El título indica de inmediato la familiaridad que tiene Poniatowska con la historia de Kahlo y con obras como la de Tibol. “Diego, estoy sola” es una frase que aparece en el diario de Kahlo; “Diego, ya no estoy sola”, según escribe Tibol, habría sido la siguiente entrada del diario si las hijas de Rivera, siguiendo su voluntad, hubieran reunido sus cenizas con las de Kahlo (204). El conocimiento de Poniatowska del matrimonio Kahlo-Rivera no termina en sus lecturas sobre ellos; ha publicado los libros *Querido Diego te*

abraza Quiela (1978), novela epistolar centrada en Angelina Beloff —la primera esposa de Rivera—, y *Dos veces única* (2015), sobre Lupe Marín, quien también fue esposa de Rivera y madre de sus hijas.

La fecha de nacimiento de Kahlo, 7 de julio de 1910, es incorrecta, pero es la que la propia Kahlo eligió (Tibol 11). Poniatowska cuenta, en voz de la pintora: “Nací en México. No me da la gana dar la fecha” (*Las siete cabritas* 22). El capítulo sobre Kahlo está escrito en primera persona, con palabras que suenan como ecos de su voz.

Poniatowska la define con las siguientes líneas: “nunca fui prudente, nunca obediente, nunca sumisa, siempre rebelde. De no serlo, ¿habría aguantado mi vida y pintado además?” (*Las siete cabritas* 30). Aunque contrajo polio en su niñez, fue el accidente de tranvía el que dejó su cuerpo condenado al dolor. Las cirugías y los abortos se convirtieron en sucesos cotidianos en su vida. De acuerdo con su historia médica, en 1939, tras tres abortos y un sinnúmero de operaciones, ahoga su dolor en “casi una botella de coñac diaria” (Tibol 15).

Tras la publicación de las cartas de Kahlo a Rivera, quedó muy poco sin desvelar sobre su relación. Kahlo se casó con su sapo-rana, que le llevaba veinte años de edad; siguió el divorcio, pero volvieron a casarse. Rivera fue también su mentor, pero él nunca la clasificó como surrealista y enfatizaba su peculiaridad más que su talento (Tibol 7). Kahlo desafió las normas sociales a través de su sexualidad, pues tuvo amoríos con mujeres y hombres fuera de su matrimonio; pero también a través de su franqueza, su activismo comunista y la decisión de usar su cuerpo como el tema principal de sus obras (Tibol 9).

El inventario más preciso de las obras de Kahlo se hizo en 1988 y arrojó la cifra de 176 cuadros, 82 dibujos y 2 impresiones; desafortunadamente, al inicio del siglo XXI aparecen numerosas falsificaciones que enturbian la certeza sobre el número total de obras (Deffebach 6). En vida tuvo dos exhibiciones individuales, la primera en la Julien Levy Gallery (1938) y la segunda en la Galería Arte Contemporáneo (1953). Kahlo fallece en 1954, pero más grandiosa que el reconocimiento que obtuvo en vida es la fama renovada que recibe en los años ochenta, ya que “se vuelve un tótem, una moda, un fanatismo” (“María Izquierdo, a caballo” 121). Sin duda, su estatus como ícono pop influye la elección de la fotografía de Kahlo que presenta Poniatowska en su índice, así como la decisión de dedicarle el primer capítulo del libro.

El segundo capítulo, “Pita Amor en los brazos de Dios”, presenta a Guadalupe Teresa Amor Schmidlein, quien nace el 30 de mayo de 1918. Los Amor Schmidlein fueron una de las familias influyentes de la época porfiriana, y perdieron su hacienda a causa de la Revolución (*Las siete cabritas* 39). Amor y Poniatowska comparten lazos sanguíneos, ya que Amor es su tía materna; le deja claro a Poniatowska que le queda prohibido el uso del apellido que comparten: “tú eres una pinche periodista, yo una diosa” (*Las siete cabritas* 47).

Desde el inicio del capítulo, el estilo de la narración cambia con respecto al capítulo anterior: se usa mayormente la tercera persona. La historia de Amor inicia en su lecho de muerte; su vida se narra de forma inversa, de fin a principio, y termina en el punto medio. Para darle vida a Amor, Poniatowska cita sus poemas y recurre a anécdotas e interacciones con amigos y extraños. Nadie escapaba a la furia de Amor. “¡Indio!” era

el insulto que más lanzaba (*Las siete cabritas* 54). Sus insultos no se limitaban en la discriminación por raza o clase, ya que Amor consideraba que ni Octavio Paz le llegaba a los talones (*Las siete cabritas* 50). Sin duda, Amor vivía en una jerarquía y ella estaba en la cima.

A lo largo del capítulo, Poniatowska también ofrece al lector una pequeña selección de las obras de Amor, que incluyen *Yo soy mi casa* (1946), *Polvo* (1949), *Otro libro de Amor* (1955), *Décimas a Dios* (1953), *Sirviéndole a Dios, de hoguera* (1958) y *Mis crímenes* (1986). En un instante de inspiración que le llegó a los 27 años, Amor escribió su primer texto “en una bolsa de pan con un lápiz de cejas” (*Las siete cabritas* 42). La reseña que hizo Rubén Salazar Mallén de *Yo soy mi casa* “suscitó tanto la admiración como el recelo de sus pares, de modo tal que se comenzó a cuestionar la autoría de los poemas” (Schuessler). Poniatowska coincide con Schuessler en que el rumor atribuía la autoría de los poemas a Alfonso Reyes, por lo cual Amor respondió parodiando a Lope de Vega con el siguiente soneto (*Las siete cabritas* 49):

Como dicen que soy una ignorante,
todo el mundo comenta sin respeto
que sin duda ha de haber algún sujeto
que pone mi pensar en consonante.

Debe de ser un tipo desbordante,
ya que todo produce hasta el soneto
por eso con mis libros lanzo un reto:
burla burlando van trece adelante.

Yo solo pido que él siga cantando
para mi fama y personal provecho,
en tanto que yo vivo disfrutando
de su talento sin ningún derecho,

Y ojalá y no se canse sino cuando

toda una biblioteca me haya hecho (49).

Amor gritaba en misa que había tenido un aborto, posó desnuda cantidad de veces, nunca se casó y tuvo un hijo fuera del matrimonio (*Las siete cabritas* 46, 52). Por todo esto, Poniatowska cierra el capítulo explicando que Amor “rompió esquemas” (*Las siete cabritas* 58) y, junto con Olin, se volvió emblemática porque “el rechazo y la censura las volvieron cada vez más contestatarias y las dos hicieron del reto y de la provocación su forma de vida” (58).

Por las conexiones que establece Poniatowska entre Amor y Olin, resulta lógico que el capítulo siguiente sea “Nahui Olin: La que hizo olas”. El capítulo comienza con el nombre de Adriana Malvido, autora del libro *Nahui Olin: La mujer del sol*, publicado en 1993 y referencia para leer este capítulo. Malvido era una de las muchas personas enamoradas de Nahui Olin, o, en palabras de Carlos Payán, “enahuízada” (*Las siete cabritas* 61).

El 8 de julio de 1893 nació Carmen Mondragón, conocida como Nahui Olin. Olin navegaba entre la escritura y la pintura, y entre el español y el francés. Escribió obras literarias en ambos idiomas: *Óptica cerebral: poemas dinámicos* (1922), *Calinement je suis dedans* (1923), *A dix ans sur mon pupitre* (1924) y *Energía Cósmica* (1937). Su talento se extendía hasta la música: en España, en 1933, llegó a dar un recital de piano con composiciones de su propio ingenio (*Las siete cabritas* 74). En sus pinturas “retrata en su estilo naïf las pulquerías, los portales, los festejos populares...” (Malvido 41). Su obra pictórica, catalogada apenas en 1992, comenzó con el cuadro *Girasoles*, de 1915 (XVII).

Su nombre artístico fue creación del pintor Gerardo Murillo “Dr. Atl”, quien la bautizó Nahui Olin aludiendo a Cuatro Movimiento, el Quinto Sol de la cosmogonía mexicana. Olin nunca volvió a responder al nombre de Carmen (*Las siete cabritas* 72). La vida de Olin nos ofrece una vía distinta para entender el siglo XX mexicano, en gran parte por medio de sus transgresiones. Desde pequeña se mostró inconforme con la vida. A sus diez años escribe: “No soy feliz porque la vida no ha sido hecha para mí, porque soy una llama devorada por sí misma y que no se puede apagar” (Malvido 19). Tras su matrimonio fallido con Manuel Rodríguez Lozano, terminó cargando el estigma de mujer divorciada. Fue un ejemplo de liberación sexual, pues posó desnuda en distintas ocasiones para Weston, Rivera y Garduño. Sus cartas al Dr. Atl son muestra de su sexualidad sin inhibiciones: “perfora con tu falo mi carne – perfora mis entrañas – desbarata todo mi ser – bebe toda mi sangre” (Malvido 37). Era tal su libertad sexual que llegó a escandalizar incluso a Frida Kahlo, quien le escribió lo siguiente a su novio Alejandro Gómez Arias: “Nunca se me va a olvidar que tú, al que he querido como a mí misma o más, me tuvieras en el concepto de una Nahui Olin o peor que ella misma, que es un ejemplo de todas ellas” (Malvido 79).

Olin ha sido invisibilizada del mismo modo que Elena Garro, pues los libros de historia “hablan de ella para referirse a otros: ‘hija del general Mondragón’, ‘esposa de Manuel Rodríguez Lozano’, ‘amante del Dr. Atl’, ‘modelo de Diego Rivera’, ‘Edward Weston la retrató’” (Malvido 17). Murió sin reconocimiento alguno, pero peor fue que en vida su país se desentendió de ella, llegando hasta despreciarla; ella lo supo y escribió:

El cáncer de nuestra carne que oprime nuestro
espíritu sin restarle fuerza, es el cáncer famoso con que

nacemos – estigma de mujer – ese microbio que nos
roba vida, proviene de leyes prostituidas de poderes
legislativos, de poderes religiosos, de poderes paternos,
y algunas mujeres con poca materia, con poco espíritu,
crecen como flores de belleza frágil, sin savia,
cultivadas en cuidados prados para ser trasplantadas en
macetas inverosímiles... (101).

Olin se trasquiló, mantuvo de manera abierta sus relaciones sexuales, se paseaba por su casa desnuda y vivió en completa libertad. Desafió todas las normas sociales a tal punto que Poniatowska la identifica como “la antítesis, la antiheroína” (*Las siete cabritas* 82). Es Olin quien aparece en la portada de *Las siete cabritas*, retratada al desnudo por Antonio Garduño.

“María Izquierdo al derecho y al revés” es el título que da Poniatowska al capítulo dedicado a María Cenobia Izquierdo, nacida el 30 de octubre de 1902. Para leer a Izquierdo volverán a utilizarse en esta investigación los libros *María Izquierdo & Frida Kahlo* y *The true Poetry: The Art of María Izquierdo* (1997), de Elizabeth Ferrer; este último incluye el capítulo “María Izquierdo, a caballo” escrito por Poniatowska.

Izquierdo se casa con el militar Cándido Posadas a los catorce años, por decisión de su familia; para los veintiún años ya cuenta con tres hijos (*Las siete cabritas* 89). El interés de Izquierdo por el arte fue un factor decisivo en la disolución de su matrimonio. Ya separada de Posadas, Izquierdo ingresa en la Escuela de Pintura y Escultura de San Carlos (90). Diego Rivera, director de San Carlos, define el arte de Izquierdo como lo

“único que vale la pena” (Ferrer 117); los compañeros de Izquierdo, enfurecidos y llenos de envidia, “la reciben con cubetas de agua” (118), lo que la lleva a abandonar la escuela y a pintar en su casa. Más tarde explicaría que “era entonces un delito nacer mujer, y si la mujer tenía facultades artísticas, era mucho peor” (Deffebach 205).

Al retratar a Izquierdo, Poniatowska cristaliza el México que emerge de la Revolución: “María Izquierdo...se llena de savia, de fantasías, de lirismo, de gratitud por este país único que atrae los ojos de intelectuales del mundo” (*Las siete cabritas* 92). México es el país donde todo es posible, lleno de comidas típicas como el mole poblano, sopas de crisantemos y huachinangos que Izquierdo guisa para pintar y luego comer (92-93). Izquierdo conoció a Rufino Tamayo y tuvo con él una relación amorosa que duró cuatro años, y en la cual existió intercambio de influencias e ideas: a diferencia de Kahlo y Rivera, Izquierdo y Tamayo usaban los mismos temas y colores y producían obras de estilo muy similar. Izquierdo afirmó sobre su relación con el pintor: “yo le debo mucho a Tamayo, pero él también me debe a mí bastantito” (Ferrer 121).

Izquierdo “...ambicionó encontrar la luz y la sombra, el misterio de ‘lo mexicano’ en el tono exacto en que lo encontraron Silvestre Revueltas en música; López Velarde en poesía; Guadalupe Posada en el grabado ...” (Deffebach 187). Dentro de sus obras existen retratos, autorretratos, naturaleza muerta y paisajes, con temas como la Virgen de Dolores, los altares, las mujeres y escenas circenses. Izquierdo logra expresar con “un grupo de naturalezas muertas...en los años cuarenta...el espíritu de mexicanidad que era fundamental en su trabajo”. Entre estas obras se encuentran *Altar de Dolores* (1943) y *Ofrenda de viernes de Dolores* (1943) (Ferrer 103). También a través de la

naturaleza muerta llegó a representar la feminidad, con obras como *El velo de novia* (1943) y *El alhajero* (1941) (103).

A pesar de su talento reconocido y de contar con la admiración de los grandes hombres de la época, en 1945 a Izquierdo le arrebatan la comisión de un mural en el Palacio del Departamento del Distrito Federal: los Tres Grandes, Rivera, Orozco y Siqueiros, la declaran incapaz de pintar murales o de realizar un proyecto de esa magnitud (*Las siete cabritas* 102). Izquierdo se llenó de amargura, resentimiento y rencor. Finalmente, aunque no tuvo el renacimiento de Kahlo, en su vida tuvo más de veinte exhibiciones independientes y realizó una obra estimada en más de 500 piezas, e incluso fue la primera pintora mexicana en exhibir obras en el extranjero (Deffebach 5-6).

Poniatowska sigue con el capítulo “Elena Garro: La partícula revoltosa”. Garro nació el 11 de diciembre de 1916 (Del Ángel). Poniatowska retrata el caos que conformó su vida, iniciando con la invisibilización de Garro como individuo por su condición de esposa de Octavio Paz (*Las siete cabritas* 111). La relación entre Paz y Garro fue tormentosa, como narra Sandra Cypess en su libro *Uncivil Wars* (2012). Compartieron veinte años juntos y tuvieron una hija (Cypess 3).

En este capítulo, Poniatowska reúne algunos grandes nombres de la literatura mexicana del siglo XX, citando la opinión de cada uno al respecto de las obras y el carácter de Garro. Carlos Monsiváis llama obra maestra a “La culpa es de los tlaxtlecas”, y Octavio Paz afirma que *Los recuerdos de porvenir* (1963) es una de las mejores obras del siglo XX. Garro tenía un temperamento fuerte; después de un desacuerdo con Fernando Benítez, le lanzó “una mirada negra” (*Las siete cabritas* 117) y desquitó su

odio escribiendo la obra *Benito Fernández* (1957) (117). Poniowska se refiere a esta acción como *vendetta* literaria que en un momento divirtió a Paz, pero que pronto lo involucró como personaje. Poniowska sólo dedica un párrafo a explicar el conflicto entre Garro y otros intelectuales mexicanos en 1968, que culminó cuando Garro acusó formalmente a muchas figuras de la cultura, entre ellas Rosario Castellanos, de ser agentes comunistas.

Fue la misma Garro que se nombró, en una entrevista, la “partícula revoltosa” (129). Poniowska retoma la definición de Garro y explica el título del capítulo de la siguiente manera:

Hoy la partícula revoltosa, que produjo desorden sin proponérselo y actuó siempre inesperadamente a pesar suyo, divide el cielo entre insolados y apagados, castiga planetas, rivaliza con la luna y se codea con ángeles rubios e intangibles como ella, le falta el respeto a Dios sin proponérselo y cae en las herejías más insólitas. Ojalá y del cielo no ande huyendo, cometa, como huyó de la tierra para que la Chata, su hija, Helena, pueda encontrarla más tarde al lado de Faustino el zapaterito de Guanajuato, Nachita, Lucía La Extranjera, Candelaria, Rutilio y los treinta y siete gatos encabezados por la pareja primigenia de Picos y Lola. (*Las siete cabritas* 131).

Con estas palabras, Poniowska logra definir brillantemente a Garro, representado su carácter contradictorio, sus enemistades, sus acciones como activista, su rivalidad con Paz, su exilio, la relación con su hija, la grandeza de sus personajes y

asimismo de sus obras. Emmanuel Carballo proclama que “la literatura era una antes de Elena Garro y es otra después de ella” (*Las siete cabritas* 130).

El penúltimo capítulo es el dedicado a Rosario Castellanos, nacida el 25 de mayo de 1925. El capítulo se titula “Rosario del ‘Querido niño Guerra’ al ‘Cabellitos de elote’”. Poniatowska centra gran parte de esta sección en el desamor que sufrió Castellanos con Ricardo Guerra. Las cartas que Castellanos le escribió a Guerra entre julio de 1950 y diciembre de 1966 son el punto de enfoque (*Las siete cabritas* 137). Poniatowska inicia el capítulo con una reflexión sobre las mexicanas y el amor, en la que une a las siete mujeres por medio de las compartidas desgracias amorosas:

Las mexicanas solemos girar en torno al amor como burros de noria,
insistimos en un rey Salomón que nos bese los besos de su boca, que nos
diga que nuestros pechos son gemelos de gacela, nuestro vientre un
montón de trigo cercado de lirios y que bajo nuestra lengua hay un panal
de leche y miel. Se nos va la vida en ese gran engaño que es la esperanza
(*Las siete cabritas* 135).

Con estas líneas Poniatowska introduce el tema del desamor que embargaba a Castellanos. Por medio de las cartas, el lector puede seguir su dolor a través del mundo. La admiración de Poniatowska por Castellanos se encuentra entrelazada con la confusión que causa la relación con Guerra: “la vida amorosa de Rosario es una tragedia porque es trágico no obtener respuesta y empecinarse, revolcarse en la esperanza nunca realizada” (*Las siete cabritas* 147).

Poniatowska habla de Castellanos con gran admiración hacia su carrera y trayectoria. Una y otra vez ensalza su inteligencia excepcional. También menciona los premios que se le otorgaron, como el Villaurrutia (1961) y el Sor Juana Inés de la Cruz (1962) (*Las siete cabritas* 148). Describe su impresionante ética de trabajo: “Rosario trabajó toda su vida; ni en las peores circunstancias, ni en los momentos más duros eludió sentarse frente a su mesa...acudir a su oficina...dar su cátedra” (149). A Castellanos se le otorgó desde un principio un lugar en la literatura y en la historia de México. Basta ver la cantidad de veces que aparece su nombre en *A History of Mexican Literature*. “Su obra literaria incluye trece libros de poesía”, pero también escribió novelas, ensayos, cuentos y artículos. (Bautista Gutiérrez 163).

Por último, Poniatowska presenta “Nellie Campobello: La que no tuvo muerte”. Campobello nació como María Francisca Moya Luna el 7 de noviembre de 1900. A diferencia de Olin, su cambio de nombre fue decisión que tomó por sí misma. Campobello fue bailarina, maestra de danza, escritora, poeta, coreógrafa y fundadora de la Escuela Nacional de Danza (*Las siete cabritas* 160). Es en una de sus clases de danza que Poniatowska inicia el recorrido por la vida de Campobello.

Campobello bailó por todo México con su hermana Gloria, aprendiendo danzas indígenas que describió en un su libro *Ritmos indígenas de México* (1940). Casi una década antes, Campobello había interrumpido “el ciclo viril de las narrativas de la Revolución Mexicana con dos obras...*Cartucho* (1931) y *Las manos de mamá* (1937) (*Ser mujer* 37). Poniatowska se detiene en estas dos narrativas. Compara la recepción de Jesusa Palancares, protagonista de su propia novela *Hasta no verte Jesús mío* (1969), con la de Nellie. Poniatowska, por medio del personaje de Jesusa, dice de Villa: “fue un

bandido porque no luchó como los hombres, sino que dinamitó las vías...si hay alguien a quien odio es a Villa” (*Las siete cabritas* 167). Nellie escribe: “Villa el valiente, el mujeriego, el fuerte, el protector, el que gana las batallas, el desprendido que se responsabiliza de sus ‘muchachos’” (174).

En el capítulo previo, Poniatowska escribió: “Nellie Campobello, la brava, la luchadora, jamás se repuso de la muerte de Martín Luis Guzmán en 1976” (*Las siete cabritas* 135). Campobello había entregado a Martín Luis Guzmán los documentos que obtuvo de la viuda de Pancho Villa, doña Austreberta Rentería. Guzmán usaría estos documentos para escribir *Memorias de Pancho Villa* (1936), por lo cual Poniatowska se pregunta: ¿Por qué no lo escribió ella? (166).

Las obras de Campobello fueron rescatadas en parte por el “Taller de Diana Morán”. El primer rescate vino luego de que Campobello desapareció, en 1984, y no se sintió en México urgencia por encontrarla. La doctora Irene Matthews contribuyó en gran medida a la búsqueda de Campobello y al rescate de su obra artística, a través de su libro *Nellie Campobello, la centaura del norte* (1997) (*Las siete cabritas* 187). El desconocimiento del paradero de Nellie perduró por doce años; ante esta situación, Matthews declaró: “Si Nellie fuera hombre, México no habría dejado que desapareciera así como así uno de sus novelistas” (187); finalmente, en 1998, la Comisión de Derechos Humanos del Distrito Federal descubrió que, ante la total indiferencia del Estado mexicano, Nellie Campobello había estado secuestrada durante dos años, que murió en 1986 y fue enterrada en una fosa sencilla (187).

El último párrafo del capítulo cita palabras de Campobello, que en cierto modo engloban la labor de las “siete cabritas” y de Poniatowska y lo que han significado para México: “Amar a nuestro pueblo es enseñarle el abecedario, orientarlo a cosas bellas...hacia el respeto a la vida” (*Las siete cabritas* 190).

Conclusión

Poniatowska afirma que las siete mujeres cuyas vidas narra en su libro tuvieron un papel fundamental para definir la cultura y las artes del México actual, a pesar de que a “todas las tildaron de locas” (*Las siete cabritas* 16). Destaca la manera en que las siete escritoras y pintoras mexicanas buscaron oportunidades dentro de las artes y lograron realizar obras de gran trascendencia en el siglo XX. Sus logros fueron, a veces, efímeros, pues “históricamente, la sociedad latinoamericana ha sido una de las menos tolerantes en lo que concierne al rol social apropiado para la mujer, y las mujeres que han desafiado las convenciones han pagado por ello” (Fernández Olmos Paravisini-Gebert xiv).

Poniatowska es una de las cinco mujeres que ha recibido el prestigioso Premio Cervantes, frente a cuarenta hombres galardonados; es también la única mexicana que ha recibido esa distinción. A lo largo de su carrera, ha podido navegar el sistema machista y ha logrado establecer conexiones con intelectuales y artistas de ambos sexos, como es evidente en la dedicatoria de *Las siete cabritas* a sus “tres gracias”: Carlos Monsiváis, José Emilio Pacheco y Sergio Pitol.

Las palabras de Poniatowska ponen de relieve la fuerza e importancia de las obras de las siete artistas. Rescatar las vidas de mujeres es un tema recurrente en las obras de autora; por ejemplo, en sus libros *Tinísima* (1992) sobre Tina Modotti, *Leonora* (2011) sobre Leonora Carrington y su primera gran novela *Hasta no verte Jesús mío*. Aunque,

como ya se ha mencionado, el libro *Las siete cabritas* prescinde de elementos como una bibliografía, Poniatowska ha logrado, con esta obra que se aparta del rigor impuesto por la academia, derrotar a las instituciones que, en su momento, relegaron al olvido a estas siete mujeres, valiéndose muchas veces de la academia como herramienta de control. Al mencionar nombres, acontecimientos y obras, *Las siete cabritas* ofrece al lector una vía alternativa para acceder a las artes y cultura mexicana del siglo XX que ahora se encuentran al alcance de las masas gracias al internet: una simple búsqueda con el nombre de Kati Horna, por ejemplo, abre numerosas posibilidades de redescubrir sus obras. Al presentarnos a esta constelación de siete mujeres, Poniatowska nos abre una puerta para llegar a todo un cúmulo de estrellas más que existe en la bóveda celeste de la cultura mexicana como lo son: Concha Michel, Cordelia Urueta, Antonieta Rivas Mercado, Chabela Villaseñor y Lola Álvarez Bravo, entre muchas más.

A partir de la década de los setenta han surgido más escritoras que han creado espacios para sus obras. Las artistas de hoy están recobrando su autonomía al mismo tiempo que las del pasado son reivindicadas. Investigaciones como las del “Taller Diana Morán” continúan rescatando obras de mujeres. Las creadoras de hoy abren “grietas de conocimiento con un lenguaje contestatario y disidente, capaz de cuestionar estados de marginación y colonialidad, el devenir de la historia, divisiones de género o discursos que promueven la exclusión y la normalidad” (*Ser mujer* 12). Las escritoras que han venido después de las siete de Poniatowska incluyen a Carmen Boullosa, Cristina Rivera Garza, Margo Glantz, Valeria Luiselli y Guadalupe Nettel. También se tiene que pensar en obras creadas por mujeres en disciplinas fuera del ámbito de la literatura, como Chavela Vargas, Jesusa Rodríguez y Liliana Felipe.

Adriana Malvido escribe: “En el imperio del machismo, la participación femenina durante esta época es definitiva...Y como en toda sociedad patriarcal, no se ha dado a estas mujeres la importancia que tienen” (98).

Bajo la mortaja de leyes humanas, duerme la masa mundial de mujeres, en silencio eterno, en inercia de muerte, y bajo la mortaja de nieve— son la Iztatzihuatl, en su belleza impasible, en su masa enorme, en su boca sellada por nieves perpetuas,— por leyes humanas.—

Mas dentro de la enorme mole, que aparentemente duerme, y sólo belleza revela a los ojos humanos, existe una fuerza dinámica que acumula de instante en instante una potencia tremenda de rebeldías, que pondrán en actividad su alma enceserrada, en nieves perpetuas, en leyes humanas de feroz tiranía.— Y la mortaja fría de la Iztatzihuatl se tornará en los atardeceres en manto teñido de sangre roja, en grito intenso de libertad, y bajo frío y cruel aprisionamiento ahogaron su voz; pero su espíritu de independiente fuerza, no conoce leyes, ni admite que puedan existir para regirlo o sujetarlo bajo la mortaja de nieve en donde duerme la Iztatzihuatl en su inercia de muerte, en nieves perpetuas.—

Óptica cerebral. Poemas dinámicos (98)

Al redescubrir o releer a las mujeres tenemos que hacerlo por completo, aproximándonos de manera intencional a todo lo que fueron. Las creadoras del siglo XX mexicano fueron pintoras, poetas y novelistas, pero también fueron madres, esposas, hermanas, hijas, amantes, colegas y enemigas. Al realizarse como mujeres lo hicieron vestidas, desnudas, embarazadas, ebrias, repletas de alhajas, o rodeadas de gatos. Las siete artistas crearon obras a veces por dinero, a veces por odio y a veces porque les dio la

gana. Estas mujeres sangraron: por la menstruación, al perder su virginidad, durante un aborto, al dar a luz, al pintar y al escribir. Si queremos regresar a las obras de estas artistas, rompiendo el silencio y rescatándolas del anonimato, no podemos ignorar el precio que pagaron por ser transgresoras dentro de un México machista. Ninguna de ellas dejó de ejercer a causa de los hombres. Para ellas el trabajo de escribir o de pintar siguió aun cuando fueron engañadas, abandonadas, despojadas, empobrecidas y tildadas de locas. Poniatowska tiene conciencia de la importancia de estas siete mujeres en el plano académico, pero escribe con sencillez para que el pueblo mexicano las recuerde y para que los arquetipos femeninos que se han empleado como herramientas para distanciar a la mujer de lo artístico y lo literario sean reemplazados por las Pléyades que lograron formar el canon femenino mexicano del siglo XX.

Bibliografía

- Andrews, Munya. *The Seven Sisters of the Pleiades: Stories from around the World*. Spinifex Press, 2010.
- Araújo, Helena. *La scherezada criolla: ensayos sobre escritura femenina latinoamericana*. 1a ed, Centro Editorial, Universidad Nacional de Colombia, 1989.
- Baitenmann, Helga, et al., editores. *Decoding gender: law and practice in contemporary Mexico*. Rutgers University Press, 2007.
- Bautista Gutiérrez, Gloria, editor. *Voces femeninas de Hispanoamérica: antología*. University of Pittsburgh Press, 1995.
- Bencomo, Anadeli. “Elena Poniatowska”. *Voces y voceros de la megalópolis: la crónica periodístico-literaria en México*. Iberoamericana [u.a.], 2002.
- Castro-Klarén, Sara, et al., editores. *Women’s Writing in Latin America: An Anthology*. Westview Pr, 1991.
- Coonrod Martínez, Elizabeth. “Las siete cabritas by Elena Poniatowska”. *Hispania*, vol. 85, núm. 1, marzo de 2002, pp. 87–91.
- Cypess, Sandra Messinger. *Uncivil wars: Elena Garro, Octavio Paz, and the battle for cultural memory*. 1st ed, University of Texas Press, 2012.
- Deffebach, Nancy. *María Izquierdo and Frida Kahlo: challenging visions in modern Mexican art*. First edition, University of Texas Press, 2015.
- Del Ángel, Diana. “Elena Garro”. *Enciclopedia de literatura en México*, el 15 de diciembre de 2017, <http://www.elem.mx/autor/datos/421utor/datos/46>.

- Estrada, Oswaldo. *Ser mujer y estar presente: disidencias de género en la literatura mexicana contemporánea*. Primera edición, Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Difusión Cultural, Dirección de Literatura, 2014.
- . *Troubled Memories: Iconic Mexican Women and the Traps of Representation*. State University of New York Press, 2018.
- Fernández Olmos, Margarite, y Lizabeth Paravisini-Gebert, editores. *El Placer de la palabra: literatura erótica femenina de América Latina: antología crítica*. 1. ed, Planeta, 1991.
- Ferrer, Elizabeth. “Un Sendero Singular: El Desarrollo Artístico de María Izquierdo”. *The True Poetry: The Art of María Izquierdo*, Americas Society, 1997, pp. 98–109.
- Finnegan, Nuala. “Women Writers in the Land of ‘Virile’ Literature”. *A History of Mexican Literature*, pp. 338–49.
- Galeana de Valadés, Patricia. *Los derechos humanos de las mujeres en México*. Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Difusión Cultural, Dirección General de Publicaciones y Fomenta Editorial, 2004.
- Gilbert, Sandra M., y Susan Gubar. *The madwoman in the attic: the woman writer and the nineteenth-century literary imagination*. Yale University Press, 1979.
- Gómez de Silva, Guido. *Diccionario breve de mexicanismos*. 1. ed., 2. reimpr, Academia Mexicana [u.a.], 2004.
- Jørgensen, Beth E. “Nonfictions: Essay, Criticism, and Chronicle”. *A History of Mexican Literature*, pp. 309–22.
- Long, Ryan K. “The Institution of Fiction: From Yáñez, Rulfo, and Fuentes to Pitol and Del Paso”. *A History of Mexican Literature*, pp. 260–77.
- Malvido Arriaga, Adriana. *Nahui Olin: la mujer del sol*. 1. ed, Diana, 1993.

Palou, Pedro Ángel. “The Ateneo de la Juventud: The Foundations of Mexican Intellectual Culture”. *A History of Mexican Literature*, pp. 233–45.

Perpiña, Enrique. “Las Pléyades y la poesía árabe”. *Al-Andalus*, vol. 18, núm. 2, enero de 1953, pp. 439–44.

Poniatowska, Elena. “Hector García”. *La Jornada*, el 3 de junio de 2012, <https://www.jornada.com.mx/2012/06/03/cultura/a07a1cul>.

---. *Las siete cabritas*. 2012.

Ruisánchez, José Ramón. “Elena Poniatowska: márgenes de la masacre”. *Historias que regresan: topología y renarración en la segunda mitad del siglo XX mexicano*. Primera edición, Fondo de Cultura Económica : Universidad Iberoamericana, 2012.

Sánchez Prado, Ignacio M., et al., editores. *A History of Mexican Literature*. Cambridge University Press, 2016.

Schuessler, Michael K. “Guadalupe Amor”. *Enciclopedia de literatura en México*, ago de 2018, <http://www.elem.mx/autor/datos/46>.

“Surrealist Women Artist”. *Hope College Digital Archive*, <https://faculty.hope.edu/andre/artistPages/horna.html>. Consultado el 18 de abril de 2019.

Tibol, Raquel. *Frida Kahlo: An Open Life*. University of New Mexico Press, 1993.