

***La única* de Lupe Marín: un *bildungsroman* femenino en el México de la posrevolución¹**

La única by Lupe Marín: a feminine bildungsroman in post-revolutionary Mexico

Lorena GARRIDO DONOSO²

Universidad de Playa Ancha, Chile

lorena.garrido@upla.cl

Resumen

El presente ensayo tiene por objetivo analizar la novela *La única* de Guadalupe Marín desde una perspectiva feminista. Es así como sostengo que *La única*, si bien tiene elementos que nos permiten leerla como novela autobiográfica, es finalmente, debido a su temática y estructura, una novela de formación (*bildungsroman*) femenina, género que tuvo un importante desarrollo en el siglo XX. *La única* se transforma así, en el recorrido narrativo del viaje interior de Marcela, su protagonista, quien mediante dos hechos epifánicos en su vida inicia un camino de liberación de su ser a través de la escritura, la que usa como puente del ámbito privado a uno público.

Palabras clave: Guadalupe Marín; novela de formación femenina; *bildungsroman* femenino; *La única*.

Abstract

¹ Este artículo forma parte del Proyecto Fondecyt Iniciación n°11190438, “Subjetividad femenina e identidad cultural en la obra literaria y política de mujeres del México posrevolucionario (1920-1950)”.

² Doctora en Literatura, Investigadora del Centro de Estudios Avanzados de la Universidad de Playa Ancha.

Lorena GARRIDO DONOSO

La única de Lupe Marín: un bildungsroman femenino en el México de la posrevolución
Sur y Tiempo. Revista de Historia de América, Nº6, julio-diciembre 2022, pp. 148-167.

ISSN 2452-574X

DOI: 10.22370/syt.2022.6.3349



The present essay aims to analyze the novel *La única* by Guadalupe Marín from a feminist perspective. I maintain that *La única*, although it has elements that allow us to read it as an autobiographical novel, is finally a novel of female formation (*bildungsroman*), due to its theme and structure, which had an important development in Latin America during the 20th century. This is how *La única* becomes the narrative journey of the quest for selfhood of Marcela, its protagonist, who through two epiphanic events in her life, begins a path of liberation of herself through writing, which she uses as a bridge to the private sphere to a public one.

Keywords: Guadalupe Marín; female formation novel; female *bildungsroman*; *La única*.

Introducción

Si mencionamos a Guadalupe Marín Preciado, lo más probable es que pensemos en Diego Rivera, de quien fue esposa, además de madre de sus dos hijas. Otros pocos la asocian a su segundo marido, el escritor y poeta Jorge Cuesta. Sin gozar de la popularidad de Frida Kahlo, Lupe Marín fue, sin embargo, una personalidad importante dentro del ambiente cultural y social del México de la posrevolución, donde se codeó con algunos de los artistas más respetados.

Su obra literaria, compuesta por las novelas *La única* (1938) y *Un día patrio* (1941), sigue siendo en gran parte desconocida. Este ensayo intenta corregir en parte ese abandono, ya que tiene por objetivo analizar la novela *La única* de Guadalupe Marín desde una perspectiva feminista que nos permite leerla más allá de lo anecdótico.

Las razones del desconocimiento de *La única* son varias: primero, el texto fue auto-editado y, por lo tanto, de muy baja circulación, lo que se tradujo en la desaparición de libro excepto por algunas pocas copias, hasta que el año 2020 la Universidad Autónoma de México se encarga de reeditararlo luego del interés que suscitara en su persona la biografía novelada de la autora realizada por Elena Poniatowska en 2015.

Otra razón importante es lo que Anaclara Muro, en su introducción a esta

reedición nos indica: “Su obra fue condenada al silencio, en gran parte por el resentimiento de los familiares y amigos de Jorge Cuesta, a quien deja muy mal parado como personaje de ficción, puesto que expone la relación violenta y decepcionante que vivieron” (Marín, 2020: 8). Esto se tradujo en la crítica que recibió la novela en su momento de aparición. Como nos cuenta la misma Muro:

Tablada³ asegura que es un libro “repugnante, indiscreto y deletéreo”, reflejado completamente en su autora, de quien insinúa que es “virago o marimacho”, además de subrayar que era una chismosa “de inagotable verborrea” que pudo darse un barniz de cultura, pero tan leve (9).

Tablada poco habla de la novela en sí, lo que nos deja claro que hay un tema personal en su crítica que tiene además relación con el atrevimiento de escribir una obra de este tipo siendo mujer, ya que no ocurrió lo mismo con novelas autobiográficas donde las mujeres eran las que quedaban mal paradas, como ocurre con Elena Arizmendi en el *Ulises criollo* de Vasconcelos y Nahui Olin en *Gentes profanas del convento* del Dr. Atl. Por otra parte, la circulación de la obra fue prohibida luego de que se descubriera que criticaba también al Secretario de Educación y de Hacienda de la época, Narciso Bassols.

Teniendo en cuenta estos antecedentes es que considero imprescindible analizar *La única* desde la perspectiva que la crítica literaria feminista nos ofrece, ya que nos permite subsanar la mala lectura que la obra recibió en su momento. Es así como sostengo que *La única*, si bien tiene elementos que nos permiten leerla como novela autobiográfica, es finalmente una novela de formación (*bildungsroman*) femenina, debido a elementos como la temática, el tratamiento a las relaciones de pareja, la sociedad y el rol de la mujer desde una subjetividad femenina en constante lucha interior. *La única* se transforma así, en el recorrido narrativo del viaje interior de Marcela, su protagonista, quien mediante dos hechos epifánicos en su vida inicia

³ José Juan Tablada fue un poeta, periodista y diplomático mexicano de gran importancia en la escena cultural y literaria del México de la posrevolución.

un camino de liberación de su ser a través de la escritura, la que usa como puente del ámbito privado a uno público.

1. ¿Autobiografía o novela?

El primer aspecto que es necesario aclarar es si *La única* corresponde o no a una autobiografía. Si consideramos el concepto de “pacto autobiográfico” propuesto por Philippe Lejeune, sintetizado por él mismo: “una autobiografía no es cuando alguien dice la verdad de su vida, sino cuando dice que la dice” (1998, 234): es decir, cuando hay identidad entre el autor, narrador y protagonista; el libro de Lupe Marín no corresponde a una autobiografía, ya que, además, no está narrado en primera persona.

Pero si *La única* no es una autobiografía ¿por qué el texto fue recibido como si lo fuera? ¿por qué fue censurado si era simplemente una novela?

Siguiendo lo propuesto por Manuel Alberca en su estudio sobre novela autobiográfica y autoficción (2007), él reconoce que existe un tipo de texto híbrido; novelas que

constituyen un tipo peculiar de autobiografías y/o ficciones. En realidad, como su nombre lo indica, se trata de novelas que parecen autobiografías, pero también podrían ser verdaderas autobiografías que se presentan como novelas, en cualquier caso, las considero como la excepción o desvío de la regla y una “tierra de nadie” entre el pacto autobiográfico y el novelesco (Alberca, 2007: 64).

De acuerdo a lo planteado por Alberca, no hay en este tipo de novela identidad entre autor y protagonista o entre autor y narrador necesariamente. Teniendo esto en consideración, no podemos negar que hay claramente una ambigüedad en la novela de Marín, dada por la coincidencia entre gran parte de los hechos narrados en la obra, además de los personajes, con su biografía: la historia de Marcela, es la de una mujer de origen indígena y campesino que llega a Ciudad de México y se enamora y casa con

el muralista más importante del momento: Gonzalo del Monte, quien la maltrata y humilla permanentemente, lo que la hace fijarse en un poeta que frecuenta como muchos la casa del pintor, Andrés. Este último la trata con amor hasta que se casan y comienza a cambiar su actitud hacia ella. Marcela enferma poco después de quedar embarazada. Al no encontrar la cura para su enfermedad es internada como enferma mental hasta que decide cambiar el rumbo de su vida mediante un viaje que la lleva a replantearse su posición en la sociedad en que vive.

Todos los personajes que ahí aparecen tienen su paralelo, claramente identificable con alguna persona de la vida real. Pero hay un dato más: la portada original del libro, dibujada por Diego Rivera, tenía el retrato de Lupe y su hermana con la cabeza de Jorge Cuesta en una bandeja. Era un retrato claro de Marín y de Cuesta, de modo que hay una intención de parte de Marín de jugar con la autenticidad de su relato; un llamado a leerlo como autobiografía, aunque al final use la tercera persona para sembrar la duda sobre su veracidad.

En su trabajo sobre Los contemporáneos, Rafael Oropesa dedica un capítulo especial a Lupe Marín y coincide con Sylvia Molloy en el hecho de que en Latinoamérica no había una tradición autobiográfica y, por ende, a dichos libros se les ubicaba entre historia y ficción (Molloy, 2001: 2). Oropesa considera *La única* como una novela autobiográfica, que Marín escribe (junto con *El día patrio*), porque “ella se sintió llamada a agregar su propia voz al coro de voces que hablaban de ella (2016).

Desde mi perspectiva, sostengo que, si bien en el texto de Marín hay un fuerte componente autobiográfico donde cada hecho y personaje es contrastable con la realidad objetiva, sin embargo, dada la forma en la que está escrito, el lector no tiene por qué esperar que sea una autobiografía ni leerla como tal. Lupe Marín aprovecha, precisamente, la libertad que el pacto novelesco le proporciona para, de alguna forma, narrar lo que no podría de manera biográfica. Como sostiene Alberca (2007) respecto de las novelas “ambiguas”:

En épocas de preceptos morales severos o de libertades o costumbres personales rigurosamente vigiladas, a veces sencillamente por pudor o elección personal, el escondite fue

quizá una necesidad para poder disimular los secretos, para contar o reivindicar, criticar o ridiculizar lo que de manera abierta resultaba arriesgado. Por tanto, esconderse tras un yo impreciso o anónimo permitía expresar la intimidad sin someterse al compromiso público ni al juicio ni la mirada indiscreta y despiadada del otro (Alberca, 2007: 79-80).

A través de la estructura novelesca, que le permite expresar libremente su pensamiento protegida por el yo ficcional, Marín muestra la tensión de una sociedad en la que la mujer debía aceptar distintas situaciones de menoscabo dentro de su hogar, lo que refleja las profundas contradicciones entre el proyecto revolucionario, (que supuestamente daba un lugar importante a la mujer), y las leyes institucionales que como advierte Shirlene Soto (1990), presentan un abierto doble estándar sexual.

Lupe Marín al escribir sus novelas, cuestiona, precisamente, ese doble estándar, realizando de esta forma un acto político, ya que a través de la escritura denuncia la situación de desigualdad en que la mujer vivía tras la falsa apariencia de inclusión del proyecto de la post revolución mexicana. A propósito, Kristine A. Byron (2007: 7) afirma: “En el contexto de la revolución, la escritura de las mujeres es, pues, doblemente política. Si la idea de ‘apoderarse de una voz’, de la entrada de las mujeres en el espacio público, puede considerarse una invasión, registrar esto como narrativa es doblemente transgresor.

De hecho, Marín, a través de la historia de Marcela, desde el punto de vista de su propósito, hace el recorrido inverso al de la narración autobiográfica donde las mujeres reconocen “la incapacidad de ese discurso para incluir sus voces en su historia, la necesidad del retorno a lo personal” (Marcus, 1988: 114). En el caso de Marcela, ella no pretende dejar su relato en lo personal, sino que tiene el deseo último de hacerse de una voz en el espacio público, pero para ello requiere primero de una toma de conciencia, de un aprendizaje que le permita desligarse de las ataduras de la sociedad patriarcal en la que habita. Esta evolución y aprendizaje son propios de la novela de formación femenina, llamada también, *bildungsroman* femenino.

2. El *bildungsroman* femenino

El tema central del *bildungsroman* o novela de formación es la educación del héroe que alcanza un alto grado de consciencia a lo largo de su vida a través de una serie de experiencias. Buckley identifica como temas recurrentes “la orfandad, la sensibilidad demostrada por el héroe, el antagonismo entre el protagonista y la sociedad de la que forma parte, la necesidad de ir más allá de la educación del colegio, y la existencia de un desplazamiento geográfico del campo a la ciudad, aunque, debemos indicar, el desplazamiento puede darse también de una ciudad de provincias hacia la capital” (Vadillo, 2012: 15-16).

Los estudios tradicionales de este género se refieren a narraciones con protagonista masculino, sin embargo, como recuerda Elaine Hoffman, hay en la literatura universal varias novelas que tratan del tema y cuyas protagonistas son mujeres como Ana Karenina, Madame Bovary, Jane Eyre, por nombrar algunas.

Con el desarrollo de la crítica literaria feminista que resalta la importancia de la subjetividad de las mujeres como grupo mudo dentro de un discurso hegemónico predominante (Showalter, 1985: 262), así como al desarrollo de la psicología que nos muestra el desarrollo asimétrico de los sexos (Chodorow, 1989; Gilligan, 1982), es que hoy contamos con importantes trabajos que sostienen la existencia de una novela de formación femenina con características propias y diferenciadas del *bildungsroman* tradicional.

Annis Pratt observa, por ejemplo, que las novelas de formación femenina anglosajonas, subvierten muchas de las características del *bildungsroman* tradicional. La principal de estas es, de acuerdo a María Inés Lagos que “mientras el héroe aprende a ser un adulto independiente la mujer debe aprender a ser sumisa y a depender de la protección de otro para su supervivencia” (1996: 34-35). En este sentido, es lógico que, como observa Elaine Hoffman, “a diferencia del *bildungsroman* masculino, el *bildungsroman* femenino tiene lugar en o en la periferia del matrimonio. Esa es su característica más llamativa”⁴ (1982: 335). El matrimonio es así, una manera de

⁴ La traducción es mía. Y así es en todas las citas.

obtener protección y de poder aprender según Hoffman, pero además se transforma en una prisión para sus protagonistas.

Gómez Viu hace una revisión de la bibliografía que hay sobre *bildungsroman* femenino y observa que todas coinciden en que la característica más claramente observable es “la conflictiva búsqueda de la protagonista por una identidad auto-definida y de la elección angustiosa y existencial que esta debe llevar a cabo frecuentemente para resolverla” (2009: 111). O como afirma Clifford, la característica común a la novela de formación femenina es “la lucha de la mujer contra las normas de la sociedad” (2001: 125), ya que esta las restringe al estar construida de acuerdo a normas masculinas. Esta situación “crea problemas especiales para las protagonistas, quienes se debaten entre sus deseos de ser independientes y de establecer relaciones íntimas, entre su lealtad ante el mundo femenino y su atracción por los hombres” (Lagos, 1996: 46).

Todas las características aquí mencionadas, están presentes en *La única*, y es lo que me lleva a afirmar que es un *bildungsroman* femenino, porque su protagonista, Marcela, está en una búsqueda permanente por encontrar su lugar, y para ello vive en cuestionamiento sobre lo correcto o no de sus acciones y pensamientos. Además, el recorrido de aprendizaje de Marcela está íntimamente ligado al matrimonio y al análisis de sus relaciones matrimoniales.

Desde el *bildungsroman* femenino, el texto de Marín no sólo tiene un sentido claro al constituirse en un relato del viaje personal de la protagonista en el crecimiento de su autoconciencia de mujer y, por lo tanto, “cautiva”⁵ del sistema patriarcal y cultural del México posrevolucionario, sino también muestra el propósito de pavimentar el camino para el paso de una vida privada y anónima a una pública, con una voz y visión propias. *La única*, de esta forma, corresponde al tipo de *bildungsroman* femenino donde predomina la búsqueda de sí misma; es decir, aquella donde “su objetivo es integrarse consigo misma y no con una sociedad que ha

⁵ Me refiero al concepto de cautiverio desarrollado por Marcela Lagarde: “el cautiverio caracteriza a las mujeres por su subordinación al poder, su dependencia vital, el gobierno y la ocupación de sus vidas por las instituciones y los particulares (los otros), y por la obligación de cumplir con el deber femenino de su propio grupo de adscripción, concretado en vidas estereotipadas, sin alternativa” (34).

encontrado hostil a sus deseos” (Pratt, 1982: 136).

En el caso de Marcela, personaje principal de la novela que aquí analizo, ella busca una forma de liberar su verdadero ser, oculto en las estructuras sociales, a través de un recorrido hacia sí misma que en la novela aparece tratado en temas que son considerados propios de este tipo de novela: “las descripciones de la familia, la comunidad, los amores, la vida interior y los espacios para la evasión son aspectos muy comunes en las novelas de formación femenina” (Roig, 2017: 7).

Por otra parte, ciertas características propias del *bildungsroman* femenino explican que la crítica en su momento haya identificado el texto de Marín como una autobiografía, ya que como observa Roig, el límite a veces es difuso:

La correspondencia autobiográfica con la novela de formación es una de las características que mencionan Dávila Gonçalves, Jorge Sande y Feng en sus estudios sobre la novela de formación femenina y es una de las novedades que las escritoras del siglo XX introducen en el *Bildungsroman* femenino (Rosa Chacel, Rosa Montero, Rosario Castellanos y Elena Poniatowska son algunos ejemplos de escritoras que introducen dichas novedades en sus obras) (Roig, 2017: 5).

De hecho, Lagos también identifica como un rasgo distintivo de estas novelas el uso de estrategias narrativas como lo es “la gran variedad en el uso de puntos de vista, lo cual también es una característica de las autobiografías de mujeres, que tienden a ser menos lineales, unificadas y cronológicas que las de los hombres” (Lagos, 1996: 56, citando a Gardiner). En *La única*, la voz narradora es ambigua y muchas veces se hace una con la voz de Marcela, además de darle la voz a su amiga Lola para referirse a los temas más conflictivos como la crítica a los políticos, por ejemplo.

Unido a lo anterior, el que *La única* sea un *bildungsroman*, aporta otra razón de porqué la crítica no haya sido generosa con ella. Como afirma Gómez Viu:

La otra razón que explica la marginalidad de muchos de estos relatos en cuanto a su recepción crítica, se debe al carácter

trasgresor de muchas de estas novelas que describen el proceso de aprendizaje de sus protagonistas dentro de su contexto social, dejando al descubierto los mecanismos represivos impuestos por el sistema genérico prevaleciente en sus sociedades” (2009: 109).

Es así que la subjetividad de Marcela está supeditada a las estructuras sociales y culturales que moldean a la sociedad, y desde esta perspectiva: “Existe una tensión entre el yo y la sociedad, que se resuelve mediante la presentación narrativa de un yo único que también puede ser reconocido por la sociedad” (Chanfrault-Duchet, 2000: 61). Lo que se relaciona no solo con la identificación que algunos realizan de Lupe Marín con Marcela, sino también con la visión crítica que esta tiene de las instituciones sociales, como el matrimonio, la maternidad, la Iglesia y las autoridades políticas del momento en que vive.

3. El matrimonio en *La única*

La novela comienza con la narración de un día importante en la vida de una mujer que lleva un año separada de su segundo marido, Andrés, y es cuando supuestamente, descubre el misterio de porqué se separó de él. Luego de insinuar que Andrés era un perverso al haberse enamorado de su propia hermana y luego de su mejor amigo, la narración se centra en la vida de Marcela contada a través de su matrimonio anterior.

Estas reflexiones que ella hace en torno a sus relaciones de pareja, apoyan las afirmaciones de Hoffman (1982) respecto de la importancia del tema del matrimonio en el *bildungsroman* femenino. También la inserta dentro de la tradición del género en Latinoamérica, donde Lagos observa que las protagonistas no son niñas y que su crecimiento personal “no se limita a la etapa de la adolescencia. A veces el despertar tiene lugar después del casamiento” (1996: 46) y eso es exactamente lo que vemos en el caso de Marcela: una mujer ya adulta, con dos matrimonios a cuestas, que en un primer momento llega a la conclusión de que ella es la equivocada asumiendo que los

prejuicios que hay hacia su persona son correctos; pero es interesante notar que, pese a que se somete, el retrato que se hace en la novela de sus maridos, y de los hombres es general, es bastante crítico.

Hay en la crítica de Marcela, también un marcado rechazo a una política que se funda en lo patriarcal y que hace del machismo su bastión ideológico. El “mesianismo” del que nos habla Jean Franco (2014: 140),⁶ es expuesto a través de este y otros ejemplos de *La única*, específicamente, en la crítica a las instituciones sociales como el matrimonio y la maternidad.

El primer matrimonio de Marcela es con Gonzalo del Monte, a quien admiraba por su talento como pintor y figura respetada en todo México, sin embargo, sus acciones lo retratan como un hombre mentalmente inestable, infantil, infiel y muy violento. Lo acusa de tener una relación paralela con “la italiana”, (quien es bajo todo punto de vista, Tina Modotti), y que tras la muerte de esta finge una enfermedad frente a sus amigos, la que milagrosamente desaparece apenas se enoja con Marcela, a quien ataca físicamente, en repetidas ocasiones.

Efectivamente, es por estas razones que ella comienza a fijarse en Andrés, quien va a visitarla a menudo, aprovechando las permanentes ausencias de su marido:

Una noche, cuando llegó, Marcela lloraba sin consuelo; Gonzalo la había golpeado, furioso, por no haber encontrado unos papeles. Muy apenado de verla llorar, Andrés dijo: –¿Por qué soporta usted esto? ¿No le gustaría vivir con un hombre que, aunque no fuera famoso, la respetara y la amara? (Marín, 2020: 19).⁷

Aquí queda claro que para Marcela/Lupe, el estar con Gonzalo/Diego le aseguraba respeto o al menos un estatus que sola no podría obtener. Como afirma

⁶ Franco sostiene que, junto con el surgimiento de un movimiento feminista en México, “esta misma Revolución alentó, con su promesa de transformación social, un espíritu mesiánico que transformó a los hombres en superhombres y constituyó un discurso que asoció la virilidad con la transformación social de tal manera que marginó a las mujeres precisamente cuando en apariencia estaban en vías de liberación” (140).

⁷ Todas las citas de la novela provienen de esta referencia por lo que, en adelante, solo se indicará el número de página (nota del editor).

Nancy Miller, “las mujeres saben que están siendo leídas como mujeres; mujeres [...] conocidas por (incluso a través de) sus relaciones con hombres famosos” (1980: 50), lo cual es completamente cierto en el caso de Lupe Marín, algo que deja ver a través de su personaje, Marcela.

De esta manera le contesta a Andrés: “A pesar de que Gonzalo no me quiere, ni me respeta, siento que me moriría si me separara de él. Me le he entregado de tal grado, que todo lo que él hace es como si yo lo hiciera; no puedo hacer nada si él no me dice que lo haga” (19).

Marcela en un primer momento está completamente sometida al cautiverio del matrimonio del que nos habla Lagarde (2006), soportando hasta la violencia física con tal de no perder el estatus que le da estar casada con un hombre como Gonzalo. Pero a esto se une el tema de dependencia económica sobre el que ella reflexiona una vez que ha dejado a Gonzalo por Andrés y comienza a notar los cambios de este último cuando ya vive con ella:

Estaba convencida del derecho que sentía el hombre sobre la mujer desde el momento en que dependía de él económicamente, y la idea le produjo molestia: desde ese día era su mujer y tenía que preocuparse por ella. Mientras fue la mujer de Gonzalo, ella lo sintió enamorado, y enamorado sin celos; pero desde el instante que la supo suya, vio que empezaba a decepcionarlo (24).

La mujer era un peso para el marido, un peso que al ser también económico se transformaba en una posesión y como tal debía cumplir ciertas expectativas, obedecer y aceptar:

Parir, coser cocinar o simplemente gobernar y cuidar la casa y la familia no significa lo mismo; la comida que es la vida, vale menos que el efectivo. Por eso el hombre está tan seguro de su superioridad y se siente solo con el peso del hogar; por eso busca después la recompensa y el desquite. Esto es lo que

Marcela pensaba, desde el primer día que vivió con él, y lo confirmaba al verlo constantemente enfadado (28).

El matrimonio con Andrés es casi desde el comienzo un fracaso. Él no la golpea como Gonzalo, pero la maltrata psicológicamente al ignorarla y tratarla como tonta cada vez que tiene oportunidad. Como veremos en el apartado sobre la enfermedad de Marcela, hay un maltrato pasivo de parte de Andrés, quien es presentado como un pusilánime completamente dominado por su madre. Solo luego de la superación de la enfermedad y del viaje que realiza, Marcela podrá enfrentarlo y rebelarse al yugo que implica estar casada con él o con cualquier otro hombre.

4. La maternidad y la relación con la madre

La maternidad y la relación con la madre son elementos que se consideran importantes dentro de la novela de formación femenina, porque influyen en la formación de la subjetividad de mujer. María Inés Lagos nos dice: “Dentro de la familia la figura más importante en la socialización de la niña es la madre. Esta puede ser considerada como un modelo, como la antagonista que suscribe los valores masculinos, o como una víctima que no juzga” (1996: 84-85).

En el caso de Marcela, su madre aparece apenas mencionada en su historia. Según cuenta Elena Poniatowska (2015), Lupe no era la hija preferida de su madre, lo que explicaría su omisión del relato. Las hijas que tuvo con Gonzalo del Monte (Diego Rivera), tampoco aparecen mencionadas, lo que también dice mucho de su conflictiva relación con la maternidad⁸.

Quien sí aparece de manera constante es su suegra, la madre de Andrés, una mujer que la desprecia desde el comienzo y se opone al matrimonio de Marcela al principio y luego se entromete en la relación de ambos permanentemente. Es descrita como una mujer supersticiosa e ignorante: “Creía en el mal de ojo y estaba segura de que su hijo era víctima de ese mal. Decía que la tifoidea se curaba poniendo debajo de

⁸ Mención aparte es su visión de la iglesia, representada en los comentarios que hace de las monjas que llevan el hospital donde se encuentra internada, a quienes critica por su hipocresía.

la cama del enfermo una iguana muerta machetazos” (28-29). Es fiel representante de los valores patriarcales con los que Marcela no se identifica, una mujer manipuladora que logra que Andrés le haga caso en todo: “La señora no quería a Marcela, pero decía que para la mutua tranquilidad había que usar una táctica fina. Celosa de ella, constantemente le quería hacer ver lo ingrato que son los hijos, que por irse con otras mujeres abandonan a sus madres” (30).

Cuando Marcela enferma gravemente y no puede hacerse cargo de su hijo, lo cuida su suegra quien lo cría de manera deficiente hasta convertirlo casi en un animal salvaje, siempre sucio y vestido con harapos, incapaz de expresarse, siempre con la lengua afuera.

Sin embargo, el que sí aparece como una figura importante para Marcela es su padre. Su relación con él, inexistente en las novelas de formación femenina que analiza María Inés Lagos, aquí es importante para la protagonista. La razón de la inclusión del padre la podemos explicar citando a Whitford (1992: 263), explicando la teoría de la genealogía femenina de Luce Irigaray, indica que la madre no siempre le sirve de modelo a la hija que la ve “ya sea como una madre fálica, un figura omnipotente y aterradora de la cual la hija debe huir para asegurarse autonomía y una identidad propia, o como una madre castrada, con carencias y deficiencias, una madre con la que la hija no quiere identificarse, por lo que en su humillación y odio debe recurrir al padre”.

Esta relación con las madres de su vida moldea también su propia relación con la maternidad, que es bastante conflictiva. Ni siquiera con el embarazo y la maternidad Marcela siente que cumple con lo que se espera de ella. Luego de nacido el niño,⁹ Marcela admite no tener sentimientos maternales.

La maternidad es vista como otra de las obligaciones que la sociedad impone a las mujeres y con la que debe cumplir más allá de sus sentimientos: “Creo que una debe de vivir con los hijos y cuidarlos, no por lo que se les quiera, sino por la obligación o deber, para un niño es como coraza contra la fatalidad. Coraza que es imposible

⁹ El hijo es el que tuvo con Jorge Cuesta, a quien Poniatowska muestra como un chico bastante inteligente y deseoso de tener una relación con su madre, pero Lupe Marín lo rechaza y maltrata permanentemente (ver capítulo 40 de *Dos veces única*).

pueda proporcionarles otra gente que no sea su madre” (55). Una visión que corresponde con el discurso público del México de la época, como indica Loyo citando a la revista *El maestro*: “Sabed que el fuego del hogar jamás ha de extinguirse y que los hijos no pueden progresar sino en su calor y en su luz. El hogar es la dicha, el bien y la armonía” (Loyo, 2008: 162). Esto lleva a Marcela intentar recuperar a su hijo de las garras de su suegra, porque siente que es su deber, no porque así lo quiera.

Junto con esta crítica al matrimonio y la maternidad, hay también una queja hacia los políticos y hacia el comunismo, que muestro a continuación.

5. Crítica al comunismo

Un tema importante en este tipo de novelas es, como indica Lagos, el contexto sociopolítico. Lupe Marín, así como también lo hará Marcela, utiliza la escritura como una vía para denunciar la situación de desigualdad en que la mujer vivía tras la falsa apariencia de inclusión del proyecto de la posrevolución. El ya escribir constituye en sí un acto transgresor como indica Gilmore, “porque afirma el derecho a hablar en lugar de que se hable por ella” (1994: 40), pero además, se observa en el desprecio de Marcela por el comunismo y las autoridades políticas de ese momento.

El rechazo de Lupe Marín por el comunismo es conocido, lo que Fabienne Bradu explica como algo más personal que una convicción política (2014: 274). No obstante, ello no resta que se atreva a criticar las ideas y el modelo que sirvió mayoritariamente a los artistas e intelectuales del México posrevolucionario.

La mayoría de las veces expresa su pensamiento a través de conversaciones de Marcela con Lola (el nombre de ficción que le da a Concha Michel), y esto es un recurso del que Marín se vale para que su pensamiento sea al menos considerado; esto porque Lola es una persona culta, sensata, que ha desarrollado una carrera artística y también política, en contraste con la protagonista, que se considera a sí misma ignorante y algo bruta, lo que, por cierto, no le impide expresar su pensamiento con claridad.

Por ejemplo, en un pasaje discuten sobre la actitud del secretario de Educación, luego de que este amonestara a Marcela por haber hablado mal de él a otras mujeres. Lola le sugiere:

Pregúntale algún día, para que veas su cultura: de cocina, de modas; de pintura, de poesía, de toros, de química, de mecánica, de psicología, de endocrinología. Ya verás lo que te dice...cosas de viejas, de homosexuales, de tontos y de locos. Para él lo único bueno es el stalinismo, tener poder, dominar a las masas. ‘Materialismo histórico: machismo’ (67).

En otro apartado, Marcela reflexiona sobre lo que realmente importa en la vida y como la educación formal no lo enseña: “[Deberían enseñarnos] a renunciar a lo difícil y a deleitarnos con los pequeños goces, a olvidar penas y gastar el mínimo de dinero por el máximo de satisfacción...y a propósito de dinero, a desechar al marxismo por antiestético y aburrido” (150).

Hay en la crítica de Marcela, más que al comunismo como ideología, un marcado rechazo a una política que se funda en lo patriarcal y que hace del machismo su bastón ideológico, el “mesianismo” al que me referí más arriba.

Pero esta crítica no se queda en ello, Marcela evoluciona y logra actuar en contra de las restricciones que le impone la sociedad, no sin dificultades ni tropiezos. Como advierte María Inés Lagos el desarrollo de la mujer en estos textos “no es gradual, sino que se produce a través de momentos epifánicos” (1996: 46) y eso es exactamente lo que vemos en el caso de Marcela, en que dos eventos cambian su percepción de la vida: una enfermedad que la ayuda a visualizar lo incorrecta de sus apreciaciones anteriores y un viaje donde realiza un recorrido al encuentro consigo misma.

6. La enfermedad de Marcela como primer paso al ámbito público

Poco después de casada con Andrés y ya decepcionada de él, Marcela enferma gravemente. Comienza un interminable desfile de médicos, los que creen tener la respuesta a los males de la protagonista, la que sin embargo, empeora cada vez más. Es en este proceso que Marcela comienza a cuestionarse el orden que la rodea, un orden en donde ella siempre parece estar fuera de lugar.

Es sabido que Lupe Marín estuvo efectivamente enferma, pero en la novela, Marcela le da una dimensión de iluminación a dicho periodo, en el que sufre del rechazo por parte de su esposo, de la incompreensión de su entorno y del maltrato por parte de los médicos, quienes no la tratan como un ser humano y quienes al no dar con un diagnóstico apropiado, la tildan de “loca”: “Después llamaron a otros médicos con resultados semejantes. Pero el más famoso, el más sabio, al que los familiares le tenían más fe, afirmó: –Está loca y no le hagan caso. Llénenla a un hospital para que se eviten molestias” (34).

Marcela, desespera ante la incredulidad de Andrés y de los médicos; es entonces cuando comienza a escribir, pero no sólo como un desahogo privado. Ella quiere hacer público su relato cuando se recupere. Este elemento que aparece como una anécdota más, como una excentricidad de Marcela, considero que es fundamental para entender esta obra en toda su dimensión: tanto el discurso que ella prepara, como *La única* escrita por Lupe Marín, son un intento de superar la esfera privada de la reclusión en el hogar y en el matrimonio, el “cautiverio” al que se ha visto sometida desde que nació.

En la narración se le da gran importancia a la escritura de este primer texto de Marcela. En la novela, cuando Marcela le comenta a Andrés sobre su texto y sus intenciones de hacerlo público, él la rechaza: “Temblando y con mucho trabajo, trató de sentarse para tomar un papel que tenía debajo de la almohada, pero Andrés, sin darle tiempo a que lo leyera, salió diciendo: –Verdaderamente estás loca” (35). Este pasaje es importante porque nos dice que la propia Lupe Marín estaba consciente de que sus intentos literarios no serían tomados en consideración.

El estigma de la locura con el que carga Marcela es de larga data en la tradición literaria como sostiene el clásico estudio de Gilbert y Gubar (1984), ya un tópico con larga tradición en la literatura (también en la sociedad). Marcela sufre de este estigma por no calzar con ninguno de los moldes de mujer permitidos en el México de entonces: no es una artista, ni abraza la lucha política, ni es madre abnegada, además de atreverse con su escrito a cruzar el umbral de lo privado a lo público. No obstante, pese al rechazo generalizado, Marcela se propone seguir luchando hasta comprobar su sanidad. Ese deseo es lo que la mantiene viva y la lleva a escribir el “Discurso para

ser leído en el mercado”, donde se dirige a cada uno de los médicos que la examinaron:

...y a ti también, el ginecólogo famoso, el que al día siguiente del parto me dijiste: levántate y anda, pero que aún no puedo obedecerte. Y a todos los otros, más humildes, pero no menos ignorantes, quiero decirles delante de esta gente lo que pienso, quiero decirles lo que son, quiero que sepan que el robo, sin pretextos, es más noble, más valiente, menos dañino (39).

Este discurso es el primer paso hacia la liberación del yugo sufrido como mujer, la lucha por darse una voz más allá de los hombres que han regido su vida; toda vez que también quiere salir del espacio doméstico, el cual es una limitante en su desarrollo.

De ahí que se hace imperioso salir de la clínica en que Andrés la interna para deshacerse de ella. El estar internada hace más patente el estado de cautiverio en el que se encuentra, lo que es común en las novelas de formación femenina: “Se sigue naturalmente, entonces, que muchas de las imágenes y leitmotivs del bildungsroman tratan de la misma asfixia, falta de aire, de ser atiborrado y empequeñecido, que caracteriza a los reclusos de las instituciones mentales (Pratt, 1982: 35).

Ya sin esperanzas, acepta que la vea un médico que le recomienda su amiga Lola. Luego de examinarla con detención y hacerle algunas pruebas, le comunica la razón de sus males: problemas a la tiroides. Lupe, a través de la narradora, se encarga de reproducir con muchos detalles médicos (le dedica tres páginas) el diagnóstico de este doctor, utilizando el argumento de autoridad para validar lo más importante: no está loca.

Finalmente, ese refuerzo es lo que necesita para seguir adelante y recuperarse, así Marcela decide viajar para afianzar su recuperación. Este viaje es el punto trascendental en su encuentro consigo misma y en su liberación de las estructuras patriarcales que la han dominado hasta entonces.

7. El motivo del viaje como búsqueda de sí misma

El tema del viaje en *La única* es muy importante porque el recorrido físico y geográfico que realiza Marcela va de la mano con el viaje interior que la lleva al encuentro de su propio ser, ya que la enfrenta con ella misma y con sus deseos reprimidos.

Hay un temor al qué dirán, aun cuando está divorciada, porque el ser mujer es suficiente para reprimirse. Como afirma María Inés Lagos: “Frecuentemente las protagonistas se convierten en víctimas cómplices que aceptan ciertas normas de conducta para asegurarse la protección del status quo y la supervivencia. Una de las consecuencias de esta duplicidad es la continua lucha entre los sentimientos verdaderos y la necesidad de aparentar” (1996: 84). Así, cuando se enamora de un chico francés, la relación fracasa por su temor a consumar la relación:

¿Cómo iba a admitir amores con un hombre que acababa de conocer? La situación era espantosa. Sintió deseos de llorar, de gritar. Hubiera querido que todo fuera un sueño (de poder escoger). Al ver lo irremediable hizo un gran esfuerzo y se levantó exclamando: ¡imposible! ¡Esto no puede ser...! No puede ser –repitió como diciéndolo a sí misma (88).

No hay posibilidad de elegir para ella; está atrapada en una situación a la que ella misma ha contribuido, y eso es lo que aprende de esta relación: “Sentada junto a él pensó que era irremediable que se fuera y que no volvieran a verse. No había otra solución. Ella no sabía vivir los momentos...” (89).

El no atreverse a vivir no es solamente por la culpa o el qué dirán, sino también por la decepción que ha tenido en sus relaciones amorosas. Así es que cuando un amigo le pide matrimonio, lo rechaza: “No porque no me gustes o no me intereses, pero ya no tengo ilusión por el matrimonio” (91).

Ante el rechazo, su amigo critica su actitud que considera hipócrita, comparándola con otra mujer que sí se enamoró a primera vista sin poder detenerlo. La historia que le cuenta es una síntesis, modificada en sus detalles, de la novela de Stefan Zweig *Veinticuatro horas en la vida de una mujer* (1927). El uso de la intertextualidad nos indica que Lupe Marín a diferencia de lo que Tablada afirma de

ella, era una mujer que leía y tenía en su bagaje conocimiento de obras literarias contemporáneas. Sin embargo, Marcela no presenta ningún interés en el relato de su amigo que pretende ser una lección sobre el correcto comportamiento de la mujer en una relación de pareja. Es claro que Marín no está de acuerdo con la condena que hay a la mujer en el relato de Zweig, tal vez le parece sin valor al ser contado por un hombre: “El guatemalteco, sin darse cuenta de su estado de ánimo y con la actitud de maestro frente a su alumna, a la que cree todo oídos siguió diciendo” (100), es decir, básicamente lo acusa de lo que hoy conocemos como *mansplaining*, concepto inexistente en la época de Lupe Marín, pero que de alguna manera ella intuye como una actitud típica de los hombres hacia las mujeres.

El resto del viaje es significativo sobre todo porque al final de este, decide darle un nuevo rumbo a su vida: en una conversación con su amiga Lola surge la nueva Marcela: “Una vida sin peligros es despreciable. Yo creo que hay que arrojarse a las pasiones para estar seguras de qué tanto se vale” (134). Luego pensó:

Estaba resuelta, decidida: iba a abandonarse a sus caprichos y a entregarse a su idea sin importarle el resultado (...). Claro que a nadie iba a explicarle ese peligro, entraba en juego una moral que sólo a ella debía interesar y convencer. Moral que era resultado de lo enferma que estuvo y del medio en que había vivido (135).

Esta cita nos habla de una independencia y una nueva moral, propias. Esa certeza la lleva a desligarse finamente de Andrés, quien es el último nexo con la Marcela de ayer. Le cuenta lo que piensa:

Todos los hombres, desde que nacen, aprenden a mentir y a divertirse y ponen los medios posibles para amargarnos la vida y dejarnos en la más absoluta ignorancia. Para que cuando se presenta la ocasión de divertirnos, nos acordemos de nuestra familia, nos asustemos y hagamos el ridículo. Para que se burlen de nosotras los que nos lo echan de ver y quedar desoladas y

tristes. Y sobre todo, los hombres saben una bola de cosas absurdas con las que quieren demostrarnos su superioridad (139).

Esa seguridad en sus ideas, que antes no se atrevía a traslucir, la lleva a tener problemas con su amiga Lola, quien hasta ahora se había presentado como su maestra, pero que ahora no logra entenderla. Marcela la enfrenta: “Ya era tiempo de que me vieras diferente, de que manifestara mi desprecio a los que parecen dormir ante el problema de la humanidad, y entre ellos estás tú, con tu cultura libresca que no quieres entender que sólo sirve a los muertos” (154). Marcela valora al final el aprendizaje que ha tenido a partir de su experiencia, de vivir, que es algo que no se puede encontrar en los libros. Lola con toda su cultura no logra entender a Marcela y también la tilda de loca.

Marcela intenta hacerse un lugar en la actividad pública participando de reuniones y veladas en el pueblo, y relata dicha experiencia con entusiasmo, orgullo y satisfacción. En su último discurso que aparece interrumpido al final de la novela, ya no vemos a la mujer provinciana que acepta lo que le digan: “Abran los ojos y despierten. No se dejen engañar, los líderes sólo saben aprovecharse de su ingenuidad” (157).

La novela termina con un final abierto que deja al misterio el resto de su vida, porque lo que ocurra después ya no importa: Marcela se encuentra con ella misma, con la que es y con la que quiere ser. Su propósito se ha cumplido.

Conclusión

Guadalupe Marín ha sido reconocida como una figura importante, aunque peculiar dentro del espacio cultural y social del México de la posrevolución, sin embargo, hay una deuda aún pendiente con leer su obra literaria como tal. En ese sentido es que propuse leer su primera novela *La única*, como un *bildungsroman* femenino que a la vez se conecta con la autobiografía en la definición de la subjetividad de su personaje principal, Marcela, que corresponde a la propia Lupe Marín.

Marcela deja traslucir su yo íntimo dentro de las estructuras sociales patriarcales, que no le dan espacio a un desarrollo personal. Su visión de las instituciones como el matrimonio y la maternidad, revelan su lucha por entender y encajar dentro de un espacio hostil e incomprensivo. Tampoco confía ni cree en los valores que la Revolución promueve, ya que no llegan en términos iguales a las mujeres. Sin embargo, esta novela difiere de la autobiografía femenina que suele ser una vuelta al espacio íntimo luego de no encontrar espacio en el público. Marcela, por el contrario, busca ese espacio y hacerse de un lugar dentro de él.

De esta forma, la lectura de *La única* desde el *bildungsroman* femenino, que tiene una tradición no sólo en la literatura universal sino también en la latinoamericana, nos permite entender ese viaje inverso que la lleva de aceptar, pese a considerarlo injusto, a no estar dispuesta más a esconderse o postergarse por el supuesto bien de los demás. Tal como ocurre en este tipo de novelas, la protagonista a través de ciertas epifanías, en este caso la enfermedad y el viaje, puede realizar el recorrido que la lleva al encuentro de sí misma.

Común entre las novelas donde su protagonista no es una niña, Marcela se empeña en buscarse a sí misma, lo que logra no sin vacilaciones ni retrocesos.

Desde el punto de vista narrativo, mediante los monólogos o respuestas de Marcela y sus conversaciones con Lola, Lupe Marín deja ver su opinión del campo cultural y artístico del momento, protegida por la ficción del relato narrativo. Su visión es feminista en un momento que ella encuentra es el adecuado para cuestionar el status quo de los valores que dominaban la sociedad.

De esta manera *La única* es mucho más que un texto lleno de chismes gestado en la cabeza de una “loca ignorante”; es una obra que muestra la dificultad de ser mujer en su tiempo, aun cuando su situación con respecto a la de la mayoría de las mujeres, era privilegiada.

Marcela decide vivir en libertad, en plenitud, sabiendo que ha perdido ya mucho tiempo, no dispuesta a transar sus ideales y con ello a sí misma. La irrupción en el espacio público es un primer paso para lograr que su voz exista y sea escuchada, lo mismo que hace Marín al publicar la novela.

Bibliografía

Alberca, M. (2007): *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid, Biblioteca Nueva.

Bradú, F. (2014): *Damas de corazón*. México, Fondo de Cultura Económica.

Byron, K. A. (2007): *Women, Revolution and Autobiographical Writing in the Twentieth Century: Writing history, Writing the self*. Lampeter, The Edwing Meller Press.

Chanfrault-Duchet, M. F. (2000): "Textualisation of the self and gender identity in the life-story", en T. Coslett, C. Lury y P. Summerfield, ed., *Feminism and autobiography: Texts, theories, methods*. Nueva York, Routledge. 61-75

Chodorow, N. (1989): *Feminism and Psychoanalysis Theory*. New Haven, Yale Up.

Clifford, J. (2001): "The female Bildungsroman of Beatriz Guido", *Hispanófila*, 132, mayo, pp. 125-139.

170

Dr. Atl (2003): *Gentes profanas en el convento*. México: Senado de la República.

Franco, J. (2014): *Las conspiradoras: La representación de la mujer en México*. El Colegio de México, Fondo de Cultura Económica.

Hoffman Baruch, E. (1982): "The Feminine "Bildungsroman": Education through Marriage", *The Massachusetts Review*, 22(2), pp. 335-357.

Gilbert, S. y S. Gubar (1984): *The madwoman in the Attic: The woman writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. New Haven y Londres, Yale University Press.

Gilligan, C. (1982): *In a Different Voice. Psychological Theory and Women's Development*. Cambridge, Harvard University Press.

Gilmore, L. (1994): *Autobiographics: a feminist theory of self-representation*. Ithaca, Cornell University Press.

Gómez Viu, C. (2009): “El *bildungsroman* y la novela de formación femenina hispanoamericana contemporánea”, *Epos, Revista de filología*, 25, pp. 107-117.

Lagarde, M. (2006): *Los cautiverios de las mujeres. Madresposas, monjas, putas, presas y locas*. México, UNAM.

Lagos, M. I. (1996): *En tono mayor: relatos de formación femenina en Hispanoamérica*. Santiago, Cuarto Propio.

Lejeune, P. (1998): *Pour l'autobiographie*. Paris, Seuil.

Loyo, E. (2008): “De sierva a compañera: la imagen de la mujer en textos y publicaciones oficiales (1920-1940)”, en L. Melgar, ed., *Persistencia y cambio: acercamientos a la historia de las mujeres en México*. México, Colegio de México, pp. 159-183.

Marcus, J. (1988): “Invincible mediocrity. The Private Selves of Public Women”, en S. Benstock, ed., *The Private self: theory and practice of women's autobiographical writings*. Chapel Hill y Londres, University of Carolina, pp. 114-146.

Marín, G. (2020): *La única*, Introducción de Anaclara Muro, Universidad Nacional Autónoma de México.

Miller, N. (1980): *The Heroine's text*. Nueva York, Columbia University Press.

Molloy, S. (2001): *Acto de presencia: La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*. México: Fondo de Cultura Económica.

Oropesa, S. (2003): *The Contemporáneos Group. Rewriting Mexico in the Thirties and*

Forties. Austin, University of Texas Press.

Poniatowska, E. (2015): *Dos veces única*. México, Seix Barral/Planeta.

Pratt, A. (1982): *Archetypal Patterns in Women's Fiction*. Sussex, Havester Press.

Roig, S. (2017): “Cruzando fronteras de género(s): la dislocación del "Bildungsroman" y la construcción política del sujeto”, *The Coastal Review: An Online Peer-reviewed Journal*, 1(1), pp. 1-24.

Showalter, E. (1985): “Feminist Criticism in the Wilderness”, en E. Showalter, ed, *The New Feminist Criticism. Essays on Women, Literature and Theory*. Nueva York, Pantheon, pp. 243-270

Soto, S. (1990): *Emergence of the Modern Mexican Woman: Her participation and Struggle for Equality 1910-1940*. Denver, Arden Press.

Vadillo, C. (2012): *El bildungsroman en las narradoras españolas de posguerra: 1940-1960*. Tesis doctoral, Universidad Autónoma de Madrid, Madrid.

Vasconcelos, J. (1993): *Ulises criollo*. México, Fondo de Cultura Económica.

Withfford, M. (1992): “Mother-daughter relationship”, en E. Wright, ed., *Feminism and Psychoanalysis. A Critical Dictionary*. Orford, Blackwell, pp. 262-266.

Zweig, S. (2018): *Veinticuatro horas en la vida de una mujer*. Buenos Aires, Losada.

Fecha de recepción: 23 de marzo de 2022

Fecha de aceptación: 26 de junio de 2022