

Antonieta Rivas Mercado en sus textos

ROSA GARCÍA GUTIÉRREZ
Universidad de Huelva

Una es mi obligación, uno mi deber. Escribir.

Antonieta Rivas Mercado, 21-12-1929.

En el «Estudio preliminar» que colocó al frente de su edición de las *Obras Completas* de Antonieta Rivas Mercado (México, 1900-1931), Luis Mario Schneider se refirió al carácter mítico del personaje Antonieta, habitante «en ese lugar en que la leyenda rescata la realidad, el cuerpo y la obra». Como la de Jorge Cuesta, dice Schneider, «la existencia de Antonieta Rivas Mercado es oral, era oral (...). El mito, la murmuración, habían carcomido, herido demasiado a la sustancia humana, que llegó a suplantarla»¹. Algo similar escribió Fabienne Bradu en la «Introducción» a su biografía de Antonieta, donde aludió a la dificultad de reconstruir la vida de un ser que padece «el incómodo manoseo de los mitos»². Efectivamente, la dramática y apasionante vida de Antonieta, tan propicia para el chisme, ha acabado convirtiéndola en víctima de una celebridad que la enmascara, de un conocimiento popular, superficial, que en lo más hondo es profundo desconocimiento³. Para Bradu, el caso de

¹ L. M. Schneider. «Estudio preliminar» a Antonieta Rivas Mercado, *Obras Completas*, México, SEP/Oasis, 1987, pág. 11. (1ª edición en 1981).

² F. Bradu. *Antonieta*, México, FCE, 1991, pág. 9.

³ Antonieta fue hija del famoso arquitecto Antonio Rivas Mercado, quien, a su muerte en 1927, le dejó una herencia millonaria. Fue, como veremos, mecenas de escritores (los Contemporáneos), pintores (Manuel Rodríguez Lozano, Julio Castellanos) y músicos (Carlos Chávez), de los que aprendió, pero a los que también enseñó. Amante de Vasconcelos, que la

Antonieta se parece a los de Tina o Frida, mujeres cuyo nombre y cuya vida son conocidos en México sin necesidad de apellido, pero difiere en que, si a Modotti y Kalho las respalda una obra prestigiosa y reconocida, capaz de resituirlas como artistas con fidelidad, Rivas Mercado murió dejando sin publicar, sin terminar y sin ordenar la mayor parte de sus escritos, totalmente desconocidos por el público y descuidados por la crítica. De poco sirvió que en 1975 Isaac Rojas Rosillo publicara sus cartas y algunos fragmentos de su diario en *87 cartas de amor y otros papeles* (Veracruz, Universidad Veracruzana), o que en 1981 Luis Mario Schneider editara sus ya citadas e incompletas *Obras Completas*; desde entonces, ni siquiera la interesante biografía de Bradu, que en el fondo ha servido para reafirmar el mito, ha logrado que la crítica lea con atención las páginas que escribió esta mujer que creyó encontrar en la escritura su vocación y su destino; poco o nada se ha hecho para reconstruir la dimensión intelectual y literaria de Antonieta a través de sus textos.

El hecho de que una parte importante de la obra de Antonieta, en concreto una obra de teatro y una novela, estén incompletas, o las dificultades a la hora de fechar algunos de sus textos o encontrar otros que sabemos que existieron y se han perdido, podrían explicar el poco interés suscitado por la Antonieta escritora. Sin embargo, quizás haya que buscar la razón principal en otra cuestión: como la de Cuesta, la leyenda de Antonieta es relativamente reciente, y en el marco actual de la cultura mexicana ambas pertenecen a lo que podría denominarse «la mitología de la antimitología», fraguada por una determinada corriente intelectual procedente del Octavio Paz que

retrató espantado y dolorido en *La Flama* con el nombre «Valeria», contribuyendo de ese modo a la formación del mito, participó activamente en la campaña vasconcelista a la presidencia del gobierno en 1929. También forma parte de la leyenda el enfermizo amor que sufrió hacia el pintor homosexual Manuel Rodríguez Lozano, que marcó en gran medida su vida intelectual y su vida sentimental. Divorciada desde muy joven, cuando las sentencias judiciales sobre su ruptura matrimonial le fueron desfavorables, raptó a su hijo instalándose con él, secretamente, en Francia. A los pocos meses, con sólo treinta años, se pegó un tiro en la catedral de Notre Dame con la pistola de Vasconcelos, que acababa de reunirse con ella en París. Vasconcelos siempre se sintió abrumado y culpable por el hecho, y a él atribuyó el rumor popular la decisión de Antonieta: hasta Federico García Lorca, que fue su amigo en Nueva York, le preguntaría a Salvador Novo en 1933 en Buenos Aires «si era cierto que Vasconcelos tuvo la culpa de su suicidio —¡Dímelo, dímelo; si ez azi yo le digo horrorre a eze viejo!» (S. Novo. *Continente vacío*, en *Viajes y ensayos*, Vol. I, México, FCE, 1996, pág. 785). Es imposible saber qué la llevó a matarse; en cualquier caso hay que tener presentes las innumerables crisis nerviosas que Antonieta sufrió desde su adolescencia, descritas en sus cartas y diarios.

regresó a México en 1971 para fundar *Plural* y *Vuelta* (Bradú fue colaboradora habitual de *Vuelta* y miembro de su Consejo de Redacción). Esa mitología y sus símbolos fundamentales —Villaurrutia, Cuesta, Tamayo, ahora también el propio Paz— funciona de alguna manera como alternativa a la galería de mitos nacionales oficiales de la Revolución, formada por personajes en el fondo tan dispares como López Velarde, Azuela, Vasconcelos, Diego Rivera, Frida Kahlo o, por supuesto, Madero⁴. Todos ellos son todavía hoy símbolos de lo mexicano, auténticos mitos populares sobre los cuales el país proyectó y sigue proyectando un indefinible sentimiento de «mexicanidad» confuso y contradictorio, pero arraigado y fuerte, mezcla de tópicos, realidad, propaganda política y orgullo nacional, sentimiento que se corresponde con una específica concepción de la identidad nacional cuyo origen está en la institucionalización de la Revolución a partir de 1920 y su conversión en el gran mito de México. Por encima de la realidad en la que degeneró el movimiento revolucionario —odios, traiciones, luchas por el poder, caos, corrupción de sus contenidos originarios— durante los años veinte el mito de la Revolución «como movimiento único y envolvente» en palabras de Enrique Krauze⁵, se impuso homogeneizando, con su poder glorificador y aglutinador, a antiguos enemigos políticos o a intelectuales dispares. Al nuevo mito, la Revolución, se le fue llenando de contenidos: se lo

⁴ El mito de López Velarde como «poeta nacional» surgió a raíz de la publicación de «La suave patria» en *El Maestro*, el mismo mes de su muerte (junio de 1921) y motivó una lectura ideológica del poeta que, primero los Contemporáneos, más tarde sus continuadores vía Paz, lograron modificar trazando el retrato de un López Velarde poeta moderno y representativo de una mexicanidad distinta a la que oficializaría la Revolución. La exaltación de Azuela, al que se convirtió en 1925, con motivo de una conocida polémica literaria, en prototipo de algo que todavía no existía pero hacía falta como respaldo literario del nacionalismo político —la «Novela de la Revolución»— también tuvo su contralectura por parte de los Contemporáneos. Más complejo es el caso de Vasconcelos, símbolo hoy para muchos de la Revolución, sobre todo por su legendaria gestión en la Secretaría de Educación Pública entre 1921 y 1924, a pesar de que, como veremos, su enfrentamiento con gobiernos revolucionarios como el de Calles acabaría siendo radical. También en los veinte fue llevado a los altares Diego Rivera, el muralista que se ocupó de la propaganda oficial del Estado; y más tarde lo serían Kahlo y Modotti, por su defensa de ideales político-sociales con que la Revolución quiso identificarse. El mito de Madero como «genuino» revolucionario vilmente asesinado y «traicionado» en sus ideales por falsos revolucionarios buscadores de poder fue inmediatamente posterior a su muerte en 1913.

⁵ E. Krauze. *Biografía del poder. Caudillos de la Revolución mexicana (1910-1940)*. Barcelona, Tusquets, 1997, pág. 15.

identificó con ciertos presupuestos políticos de igualdad social, apoyo al campesinado indígena y un obrerismo difuso, favorecido por pactos con la CROM (Confederación Regional de Obreros Mexicanos), que poco tuvo que ver con la práctica real de los gobiernos revolucionarios, y sobre todo, con un nacionalismo extremado que artísticamente se identificó con el rechazo a influjos externos, la recuperación de las culturas prehispánicas y la artesanía popular y el propósito firme de construir un arte y una literatura que fuesen expresión de la «realidad» del país. La poderosa fuerza del mito, sabiamente conducida, sirvió para que gobiernos como los de Álvaro Obregón (1920-1924) o Plutarco Elías Calles (1924-1928) quedasen legitimados a los ojos de la nación. El proceso de identificación Revolución-nación culminó con la fundación por parte de Calles en 1929 del Partido Nacional Revolucionario (PNR), antecedente del actual PRI. México, con la ayuda interesada de la propaganda política del poder, creó así sus héroes a imagen y semejanza del nuevo mito.

Hubo, sin embargo, sectores intelectuales minoritarios, que no sólo no se dejaron fascinar por el mito sino que denunciaron su falsedad y se negaron a aceptar la codificación que en los veinte comenzó a hacerse de la palabra Revolución. Fue el caso de los Contemporáneos, cuya actividad literaria durante los veinte y los treinta estuvo marcada por una oposición frontal a la cultura mexicana oficial «revolucionaria», antihispanista, folclorista, nacionalista y cerrada al resto del mundo. Bajo acusaciones de traición a la Revolución, defendieron una concepción antinacionalista y universal de lo mexicano opuesta a la institucionalizada, la independencia rigurosa del arte de lo político-social, y la apertura de la literatura mexicana a la Occidental como vía para la modernización del país. Esa actitud, que les valió la simbólica expulsión del gran mito, les supuso también una especie de exilio interior desde el que elaboraron una obra alternativa al nacionalismo folclorista, al «jicarismo», y a la tentación del «mexican curious».

Hacia 1940, dice Krauze, «la palabra «Revolución» adquirió su significación ideológica definitiva»⁶. Los «antimexicanos» Contemporáneos no sólo eran atacados sino que además empezaron a ser silenciados y ninguneados como escritores. Sus nombres se convirtieron en tabú, quizás con las excepciones de Carlos Pellicer —si se opta por su discutible inclusión en la

⁶ *Ibid.*

nómina del grupo— y José Gorostiza⁷. A mediados de los años sesenta, muertos ya la mayoría de los Contemporáneos, sus nombres volvieron a sonar y sus versos a leerse. A su regreso a México en los setenta, Paz comenzó a reconocer el magisterio que los Contemporáneos habían ejercido sobre él, comenzaron a dedicárseles ediciones, estudios, tesis doctorales, aunque, por supuesto, existan trabajos anteriores a esa fecha. Si eso pasó fue porque el mito de la Revolución comenzó a mostrar palmariamente sus aporías, sus fisuras, sus recovecos engañosos, con más fuerza y resonancia pública que nunca. A raíz de ello, empezó a conformarse esa «otra» mitología mexicana que en esta década parece estar consolidándose: la galería de aquellos héroes que contravinieron la cultura oficial, que trabajaron en un permanente destierro interior, creando una obra que no reflejó el mito nacional de la Revolución. Antonieta es, hasta ahora, la única mujer de esa galería y, frente a Kalho y Modotti, su recuperación ha supuesto la reivindicación de otro arquetipo de mujer intelectual mexicana: una mujer que, como los Contemporáneos, con los que trabajó y de los que fue coetánea, huyó de un México oficial con el que no se sentía identificada para buscar otro a través de la literatura y el arte.

El hecho de que el rescate de Antonieta haya venido de la mano de Bradu y del grupo intelectual que hoy se relaciona con «la mitología de la anti-mitología», el grupo de *Vuelta*, ha marcado lógicamente su conformación como mito: se ha extremado su concepción universal de la cultura, su supuesto apoliticismo, y se ha prestado poca atención a algunas implicaciones ideológicas de su participación directa en la vida política de su país, cuestión que conforma el tema de la mayor parte de sus escritos. A eso hay que añadir que, todavía hoy, su imagen sigue luchando con el pecado indirecto de haber sido hija de porfirista y multimillonaria miembro de la élite social e intelectual del México de su tiempo. Pero por encima de esas dos circunstancias y por debajo de la capacidad de ficcionalización que tiene el mito, mere-

⁷ La imagen de Gorostiza quedó algo restituida a partir de 1932, año en que una entrevista suya, al parecer manipulada, dejó entrever su supuesto «arrepentimiento» por haber pertenecido a los Contemporáneos. Gorostiza declaró que el periodista, Febronio Ortega, había malinterpretado sus declaraciones, pero el caso es que su imagen pública se vio favorecida por los acontecimientos. Después de esto Gorostiza abandonó la vida pública, reapareciendo en 1939 con *Muerte sin fin*, uno de los poemarios más importantes de la literatura mexicana de este siglo. Los documentos que generó la entrevista de Gorostiza en 1932 están en J. Gorostiza. *Poesía y poética*, ed. de Edelmira Ramírez, Madrid, Archivos, 1988, págs. 311-334 y en J. Gorostiza. *Correspondencia. 1928. 1940*, México, CNCA, 1995, págs. 263-67.

ce la pena buscar la verdad de Antonieta en las acciones culturales que emprendió, y sobre todo en los textos que escribió, algunos sorprendentemente modernos en sus reivindicaciones sobre la mujer y en sus pretensiones literarias, otros extremadamente críticos con la realidad cultural y política de su tiempo, en especial, con la política callista y su traición a la primigenia idea de la Revolución que Antonieta, como otros muchos, identificó con el maderismo.

La vida literaria de Antonieta comenzó con los Contemporáneos en 1927. Su contacto con ellos vino de la mano del pintor Manuel Rodríguez Lozano, al que Antonieta había conocido en abril de ese mismo año. Rodríguez Lozano vivía exiliado de la politizada cultura oficial en medio del México callista, formando parte, con Julio Castellanos o Agustín Lazo entre otros, de lo que Jorge Alberto Manrique ha llamado «las contracorrientes de la pintura mexicana»⁸, es decir, del minoritario y atacado grupo de pintores disconformes con el institucionalizado muralismo riverista. De algún modo, representaba en pintura lo que los Contemporáneos en literatura, y de hecho, colaboraría con ellos en la ilustración de sus revistas y en la decoración de sus representaciones teatrales. Para Rodríguez Lozano la pintura era sagrada, independiente, universal, y el arte, una filosofía de vida, un camino de perfección espiritual que en el México de Calles suponía una sacrificada opción vital destinada a la incompreensión general y al destierro interior. En su lugar de trabajo, cuenta Bradu, había colgado un panel titulado «El Taller y su ley» con su religión artística. Su primer punto era: «En el México de hoy, degradado ética e intelectualmente, no gustar es nuestro mejor triunfo»⁹. Antonieta se fascinó por el pintor hasta extremos, según demuestran sus cartas, enfermizos. La inestable Antonieta encontró en el espiritualismo artístico de Rodríguez Lozano un camino de salvación intelectual al que se aferró con fuerza, y en su engañosa mística del amor puro un equilibrio vital que la perjudicó en lo personal y marcó su conflictiva visión del sexo y su papel en la liberación de la mujer¹⁰. Hasta su muerte, Antonieta mantendría una difícilmente calificable relación llena de

⁸ J. A. Manrique. «Las contracorrientes de la pintura mexicana», en AA. VV., *El nacionalismo y el arte mexicano*, México, UNAM, 1986, págs. 257-267.

⁹ F. Bradu, *op. cit.*, pág. 93.

¹⁰ Las cartas de Antonieta a Rodríguez Lozano abundan en declaraciones amorosas tan intensas que pueden llegar a incomodar al lector. En algunas Antonieta admite la barrera que el pintor estableció entre ellos en materia sexual (a pesar de su prematuro matrimonio con Nahui Ollin, por entonces el pintor sólo tenía relaciones homosexuales, vid. J. A.

altibajos con el pintor, al que en sus cartas se encomienda como a un tutor, una especie de sacerdote supremo, con la intención de corresponderle entregando su vida al trabajo artístico e intelectual.

La propia Antonieta contó en una entrevista a *El Universal Ilustrado* en mayo de 1928 cómo Rodríguez Lozano la puso en contacto con Villaurrutia y cómo «de una charla entre nosotros provino la materialización del teatro que hasta el momento había estado “en el aire”»¹¹. Efectivamente, en 1926 Villaurrutia y Novo habían intentado poner en funcionamiento una pequeña compañía teatral que se frustró por falta de dinero¹² y desde comienzos de 1927 Antonieta, con su amiga María Luisa Cabrera y, más tarde, Rodríguez Lozano, tenía intención de fundar un teatro experimental a imagen y semejanza de los franceses¹³. Entre finales de 1923 y julio de

Manrique y T. del Conde. *Una mujer en el arte mexicano. Memorias de Inés Amor*, México, UNAM, 1987, pág. 38), aceptando una especie de relación mística entre ambos que suele describir en términos religiosos: «Siento un amor que trasciende la duración, que por bien sentido, por su pureza y su fuerza tiene algo de eterno (...). Siento que este amor, que me infunde el respeto de las cosas sagradas, es el amor que debería haber entre los esposos —que por eso a Cristo, en religión, se le llama «esposo», no amante (...). Amor, Manuel, cuyo milagro ha hecho que le reciba, en mí, como al esposo. Usted es mi esposo. Con su gracia redimió mi alma (...). Quiero, ante usted humillada, desnudarle mi conciencia, para que sepa cuán poco valía cuando comenzó su obra de redención» (A. Rivas Mercado, *op. cit.*, pág. 348). Otras, sin embargo, parece suplicarle una relación carnal a la que no renuncia del todo. «He esperado y contra esperanza, esperaré. Pero necesito saber. ¿Puede aún darse el milagro?» (*ibid.*, pág. 354). Antonieta quiso adaptarse en muchos aspectos al prototipo de mujer moderna de los años veinte, lo que le supuso un conflicto en lo relativo a la liberación sexual. A Rodríguez Lozano le escribió: «No soy una mujer moderna, si por moderna se entiende domina, como virtuoso, el problema sexual (...). No soy moderna porque doy al amor en general, y al acto sexual en particular, una importancia otra que lavarme la boca o tomarme un baño» (*ibid.*, pág. 369). Sin embargo, a veces se entregó a aventuras amorosas tal vez para responder al prototipo, y eligió a una liberada extrema como heroína para su novela *El que huía*.

¹¹ Las palabras proceden de una entrevista que se hizo a Antonieta, Salvador Novo y Xavier Villaurrutia el 30 de mayo de 1928 en *El Universal Ilustrado* y que figura bajo el nombre «Qué opinan los fomentadores del Teatro de «Ulises» de la crítica que se les ha hecho». El texto no se incluye en sus *Obras Completas*, siendo, como es, clave para entender la opinión de Antonieta sobre el nacionalismo cultural y el futuro que debía seguir la literatura mexicana de su tiempo. Lo cito por S. Novo. *La vida en México en el periodo presidencial de Miguel Alemán*, México, INAH / CNCA, 1994, pág. 449.

¹² Vid. G. Sheridan. *Los Contemporáneos ayer*, México, FCE, 1985, págs. 296-7.

¹³ Vid. L. M. Schneider. *Fragua y gesta del teatro experimental en México*, México, Coordinación de Difusión Cultural/UNAM/Ediciones del Equilibrista, 1995, pág. 18.

1926 Antonieta había vivido en París con su padre y su hijo, y allí se aficionó al teatro de vanguardia, asistió a las representaciones del Théâtre de l'Atelier, los montajes que Charles Dullin hacía de Pirandello, Artaud o Cocteu, los decorados sorprendentes de Picasso, el vestuario innovador de Coco Chanel. Si Antonieta decidió poner a disposición del Teatro Ulises su millonaria herencia, fue por consejo de Rodríguez Lozano pero sobre todo porque compartía con los Contemporáneos su visión de la cultura mexicana y su intención de renovar el deplorable estado del teatro mexicano de entonces, marcado por la retórica nacionalista y la reiteración de moldes decimonónicos¹⁴. Hasta tal punto conectó Antonieta con los Contemporáneos que, como dice Bradu, se convirtió en una «inesperada mujer-Ulises» capaz de hablar con ellos «de igual a igual de las lecturas que eran su coto exclusivo en este México xenófobo y nacionalista»¹⁵. Como ellos, entendió que la literatura tenía su propia tradición universal y autónoma, y que era necesario incorporar la literatura mexicana a esa tradición si se quería que adquiriese la mayoría de edad y la fortaleza suficiente para expresarse con voz propia. La cronología de esa tradición la imponía Occidente y México debía sincronizarse con ella para no frustrar culturalmente su «(r)evolución». Corroborando lo que en enero de 1928 había propuesto Novo en su presentación pública del Teatro Ulises —tender «un puente para que el gusto poético pasase del año en que se encuentra detenido al siglo que nos ha visto nacer»¹⁶—, Antonieta explicó en mayo de ese mismo año:

¹⁴ Las últimas manifestaciones teatrales de importancia en México habían sido el Teatro del Murciélago (1924) que se propuso realizar «indagaciones en torno a la etnografía y folclore nacionales» y las representaciones de «tonalidades nacionalistas» en el Teatro Virginia Fábregas del Grupo de los Siete Autores (1925-6, 1ª temporada), grupos que se auto-presentaban como «movimiento hacia lo mexicano» (L. M. Schneider, *op. cit.*, págs. 15-6). Frente al nacionalismo intenso del Grupo de los Siete Autores —Gamboa, Díez Barroso, Noriega Hope, Monterde, Parada León y los Lozano García—, que comenzó con el programa «Pro-Arte Nacional» en 1925, del que surgiría luego «La Comedia Mexicana» (1929), y frente al éxito de la revista lírica mexicanista y la aparición del teatro folclórico, los Contemporáneos buscaron renovar el panorama teatral, del mismo modo que se propusieron renovar la novela, la poesía e incluso la pintura, organizando exposiciones alternativas al riverismo imperante.

¹⁵ F. Bradu, *op. cit.*, pág. 96.

¹⁶ El discurso de Novo se publicó el 18 de mayo de 1928 en *El Universal Ilustrado*, págs. 21 y 62. Cito por M. Capistrán. *Los Contemporáneos por sí mismos*, México, CNCA, 1994, pág. 60.

Nuestro objeto es evidente. Para cosechar, se siembra, pero antes hay que abrir los surcos. Si pretendemos llegar a tener teatro propio, es necesario que los escritores gocen, por lo menos, de práctica visual. A veces, el remedio para la ceguera es una operación. La operación en este caso consiste en presentar obras correspondientes al momento actual. Estamos fijando la sensibilidad contemporánea con obras maduras del teatro extranjero¹⁷.

Antes de que se iniciaran las representaciones, Antonieta colaboró en el número 5 de *Ulises* (diciembre de 1927) con una durísima reseña al libro de Margarita Nelken *En torno a nosotras*. En ella se ve ya una de las preocupaciones de su obra —su reflexión sobre las transformaciones y reivindicaciones de la mujer en la modernidad— y una de las obsesiones más frecuentes en sus posteriores escritos: el rechazo visceral a lo proveniente de los Estados Unidos, en esta ocasión al «sufragismo igualitario, agresivo y totalitario de Norteamérica», encarnado en uno de los personajes del libro de Nelken, «prototipo de pedantería»¹⁸. Luego llegarían los meses de trabajo junto a los Contemporáneos seleccionando y traduciendo obras, dirigiendo decorados, ensayando papeles¹⁹. No hay que olvidar que Antonieta había visto en París lo que los Contemporáneos sólo habían leído, por lo que su función en la compañía no se limitó a proporcionar el dinero y el local que adaptaron como sala teatral. Las representaciones del Teatro Ulises, como se sabe, fueron un escándalo en la capital, tanto por tratarse de obras extranjeras como por el uso de técnicas vanguardistas en la puesta en escena y los decorados que elaboraron, entre otros, Rodríguez Lozano, Roberto Montenegro y Agustín Lazo. Los ataques que sufrió el Teatro Ulises fueron durísimos, pero poco

¹⁷ A. Rivas Mercado. «Qué opinan los fomentadores del Teatro de «Ulises» de la crítica que se les ha hecho», art. cit., pág. 449.

¹⁸ A. Rivas Mercado. «En torno a nosotras. Reseña bibliográfica», en *Obras Completas*, ed. cit., pág. 313.

¹⁹ Como mínimo, Antonieta tradujo una de las obras del repertorio de Ulises: *Ligados* de Eugene O'Neill (Vid. R. Cuevas. «Horario Artístico», *Excelsior*, 20 de mayo, 1928, pág. 5); coordinó a Rodríguez Lozano en alguno de sus decorados («Manuel: le envío las indicaciones para el decorado de *Simili*», A. Rivas Mercado, *op. cit.*, pág. 331); y actuó en papeles que fueron muy elogiados por la crítica. De sus actuaciones, entre otras cosas, se dijo: «Cada día su temperamento privilegiado nos va mostrando nuevas facetas, y hemos de verla una noche triunfar rotundamente en cualquiera de los principales coliseos» (Fadrique —M. Horta. «El Teatro de Ulises», *Revista de Revistas*, 9 de febrero de 1928, cito por L. M. Schneider, *op. cit.*, pág. 33).

afectaron a Antonieta, que se sintió en sintonía espiritual con Rodríguez Lozano y feliz colaborando en la aclimatación de México al teatro moderno occidental. Entre representación y representación, tuvo tiempo para escribir un artículo, «La mujer mexicana», que se publicó en *El Sol* de Madrid en febrero de 1928. En él, además de la predecible acusación a las mujeres de México por su «pasividad» y «docilidad», Antonieta insistió en dos ideas: la cultura como única vía de salvación de la mujer —«es preciso, sobre todo para las mujeres mexicanas, ampliar su horizonte, que se la eduque e instruya, que cultive su mente y aprenda a pensar»— y la negación de la existencia de una mujer mexicana, culturalmente hablando, desde un punto de vista nacionalista, que refuerza su condición de mujer-Ulises en el panorama de los debates culturales del México de los veinte:

Quienquiera que intente encontrar en nuestro pintoresco medio social un tipo representativo de mujer mexicana, fracasará. Esto se explica fácilmente. Como nación hemos sufrido influencias varias. Desde la española, a la cual debemos el ser, hasta la norteamericana, habiendo pasado por la francesa. El sedimento de estas culturas, depositado sobre un fondo indígena, no se ha fundido aún (...). En México todo se está haciendo. No hay que buscar en él todavía un tipo general de mujer²⁰.

Habría que subrayar, además, la referencia al origen básicamente «español» de la mujer mexicana que hace Antonieta, postura que la aproxima al hispanismo literario que los Contemporáneos mantuvieron desde *Ulises*, y que ella reafirmaría y extremaría, como veremos, con el tiempo²¹.

En julio de 1928, por razones varias, el Teatro Ulises se disolvió²². De su colaboración con los Contemporáneos le quedó a Antonieta la amistad y el

²⁰ A. Rivas Mercado, *op. cit.*, pág. 317.

²¹ Sobre el hispanismo literario de los Contemporáneos, carente de connotaciones políticas y religiosas, véase R. García Gutiérrez. «*Ulises vs. Martín Fierro*. Notas sobre el hispanismo literario de los Contemporáneos», *Literatura Mexicana*, Vol. VII, n° 2, 1996, págs. 407-444.

²² Si hemos de creer a Rodríguez Lozano, él fue la causa de la disolución. Bradu habla de rivalidades del pintor con algunos Contemporáneos, incluso de posibles celos hacia la amistad que crecía entre Antonieta y Villaurrutia, e incluye en su libro la siguiente declaración suya: «... si se fundó el Teatro de Ulises en México fue porque yo quise. En una conferencia sustentada por Salvador Novo, creo que en el Teatro Fábregas, se omitió, deliberadamente, toda mención a la extraordinaria mujer que era Antonieta Rivas Mercado. Entonces le dije:

cariño por Villaurrutia, un incremento de sus lecturas, una experiencia directa en el mundo del teatro, la devoción imperecedera por Gide, la afición por la mitología clásica como medio para la expresión de valores y situaciones universales en el seno de la constantemente caduca modernidad, y la conciencia de sentirse al margen, al otro lado de un México al que culturalmente despreciaba y al que desde entonces se sintió en la obligación de combatir. Antonieta siguió trabajando para la cultura —fundó y financió la Orquesta Sinfónica Mexicana colocando a su cabeza al músico Carlos Chávez, antes de que éste se convirtiera en músico nacional²³—, pero su amor por Rodríguez Lozano le llevó a tal situación de crisis que sintió la necesidad de plantearse un cambio de vida. En septiembre de 1928 Antonieta escribió a Rodríguez Lozano anunciándole su «necesidad de realizarme y de poder apartarme de su influencia»²⁴. Poco antes, en mayo de 1928, había aceptado dolido el reproche que el pintor le hacía por haber violado su pacto de amor puro manteniendo otras relaciones, en una carta que, en la asunción de culpabilidad, anuncia alguna de sus fijaciones posteriores: su ya aludida atracción-rechazo por la promiscuidad sexual femenina como indicio de modernidad, y su concepción de la vida como una elección, no una conciliación, entre la espiritualidad y la sensualidad. Por esos meses seguía envuelta en su problemático proceso de divorcio, y quizás entonces haya que fechar uno de sus cuentos, «Incompatibilidad», donde aprovecha un ficticio diálogo entre dos mujeres que sustentan diferentes posturas ante la vida —ficticio porque al final se revela como el sueño de una mujer infelizmente casada desdoblada entre la voz de su deseo y la de su realidad— para exponer, como mujer moderna, su proyecto de vida. El cuento comienza con una cita del *Génesis* (Cap. I, vers.

«Antonieta, has quedado a pasar por mi mañana, pero si para esa hora existe aún el Teatro de Ulises será mejor que no pases». Pasó por mí, fuimos juntos a la calle de Mesones, y el Teatro había desaparecido (...). Y había dejado de existir, tal como surgió, por mi voluntad» (F. Bradu, *op. cit.*, pág. 117).

²³ Como dice Bradu, cuando Antonieta conoció a Carlos Chávez era «un talento incomprendido en su país, del que tuvo que huir cansado de ganarse un sueldo miserable como organista en el cine Olimpia» (*Op. cit.*, pág. 129). Efectivamente, estuvo en 1927 en Estados Unidos, y formó parte del restringido grupo de artistas afín a los Contemporáneos, como lo demuestra su correspondencia con José Gorostiza, al que consideró hermano de críticas, ataques y programa cultural (*Vid. J. Gorostiza. Epistolario. 1918-1940*, México, CNCA, 1995, págs. 132-4). Luego cambiaría la consideración nacional de Chaves (*Vid. Y. Moreno Rivas. «Los estilos nacionalistas en la música culta: aculturación de las formas populares»*, en AA. VV. *El nacionalismo y el arte mexicano*, ed. cit., págs. 37-65).

²⁴ A. Rivas Mercado, *op. cit.*, pág. 352.

2) que parece aludir al sentimiento anímico de Antonieta —«... estaba informe y vacía y las tinieblas cubrían la superficie del abismo»— para luego dar paso a la discusión entre los dos yo de la mujer —el que sigue las convenciones sociales y el que abandona la familia para buscarse a sí misma—, el segundo de los cuales representa, sin duda, a Antonieta:

¿Y mi verdad? (...) Necesito pulirla con mi sangre pura. Necesito aguzarla contra el dolor de todos. Necesito romperme para verla clara. Mi ser encierra una verdad profunda, es mi deber, mi don a la vida. He de desgarrarme, he de desprenderme, he de dejar todo lo fijo para seguir un camino que no sé a donde lleva, sólo sé que va²⁵.

Hubo algo que consiguió sacar a Antonieta de su pozo sin fondo, algo que le indicó un posible «camino», y ese algo fue José Vasconcelos. Desde su llegada a México, Antonieta había estado muy pendiente de la vida política mexicana, formándose una idea muy precisa y tremendamente negativa de la presidencia de Calles, su política cultural, su excesivamente estrecha relación con los Estados Unidos a través de la figura del embajador Dwight Morrow, y la sangrienta guerra de los cristeros, en su opinión una concesión al protestantismo yanqui, un producto de los pactos del gobierno con la CROM, y un atentado contra la libertad de pensamiento y el tradicional fondo cultural religioso de México. El 17 de julio de 1928 el general Obregón, que tenía pactada con Calles su reelección como presidente para finales de ese mismo año, fue asesinado por José de León Toral, supuestamente un fanático católico, iniciándose «la crisis interna más fuerte por la que haya atravesado el grupo gobernante durante el periodo revolucionario»²⁶. Antonieta siguió con detalle el juicio a que fue sometido Toral; incluso debió guardar documentación y cuanto se publicó al respecto en la prensa, porque ese habría de ser el tema de su incompleta obra teatral, comenzada, con toda probabilidad, como veremos, en 1930. Poco después, Calles nombró a Emilio Portes Gil presidente provisional, inició las gestiones para la fundación del PNR y prometió elecciones democráticas para 1929. Vasconcelos, exiliado entonces en Estados Unidos, aceptó el reto y decidió presentarse como candidato a la presidencia de la República. El fundador de la Secretaría de Edu-

²⁵ *Ibid.*, pág. 267.

²⁶ L. Meyer et al. *Historia de la Revolución mexicana. 1928-1934. Los inicios de la institucionalización*, México, El Colegio de México, 1981, pág. 17.

cación Pública, el constructor del movimiento de regeneración cultural de la primera mitad de la década de los veinte, simpatizaba con los cristeros, se presentaba como el continuador del maderismo, y se rodeaba de intelectuales y estudiantes en los innumerables mítines de su campaña electoral. Antonieta se unió a ella en marzo de 1929 en Toluca, tres meses después del inicio. En su diario, explicó que fue «un impulso desesperado: el de ahogar en la pasión política, mi otra pasión, la personal, y el sacudirme la tutela restrictiva de Manuel»²⁷ lo que la acercó a Vasconcelos, a lo que añadió otra razón: su deseo de «lavar el alma de los mexicanos»²⁸, luchando contra el callismo. Puso todo su dinero a disposición de Vasconcelos y se convirtió en su amante. Viajó con él por México, hizo campaña electoral, presenció las represalias del gobierno, e incluso el asesinato de algunos colaboradores vasconcelistas como Germán del Campo. Sin embargo, abandonó la campaña antes de que terminara, marchándose en octubre de 1929 a Nueva York, quizás por miedo a los asesinatos, quizás, como sugiere José Joaquín Blanco, porque «después de su público adulterio con Vasconcelos no había lugar para Antonieta en la alta sociedad capitalina a la que pertenecía»²⁹. Lo más probable es, sin embargo, que sufriera una nueva crisis, que decidiera que su «camino» no era la política sino la escritura, o al menos eso es lo que parece sugerir la carta que escribió en El Paso, Texas, vía Nueva York, a su no olvidado Rodríguez Lozano:

Necesito hundirme en el trabajo. La inacción, la falta de creación, me aterra. Digo, como usted aquella noche, mi soledad y mi pena están tan hondas que no parecen existir (...). Tomo calmantes sin efectos. Quiero llegar ya a mi destino para obligarme a coger el carril. Mañana me haré de mi máquina y comenzaré a dejar en el papel mis entrañas³⁰.

Es probable que a su llegada a Nueva York Antonieta llevase escrito un cuento, «Un espía de buena voluntad», que parece claramente inspirado en su encuentro con Vasconcelos o, con mayor precisión, en lo que supuso para algunos artistas, poetas, intelectuales jóvenes de la época como ella —Car-

²⁷ A. Rivas Mercado, *op. cit.*, pág. 465.

²⁸ *Ibid.*

²⁹ J. J. Blanco. *Se llamaba Vasconcelos*, México, FCE, 1977, pág. 168.

³⁰ A. Rivas Mercado, *op. cit.*, pág. 383.

los Pellicer, Andrés Henestrosa, los hermanos Mauricio y Vicente Magdaleno, entre otros—, el vasconcelismo. Es un cuento que anuncia el tono de una de sus últimas obras, la crónica *La campaña de Vasconcelos*, y una muestra de hasta qué punto Antonieta abrazó el vasconcelismo como una mística, un movimiento mesiánico encabezado por el que ella llamaría en su crónica el nuevo Prometeo, el nuevo Quetzálcoatl, el nuevo Madero, capaz de devolverle a la vida política la espiritualidad perdida. El cuento está dedicado a Vicente, uno de los Magdaleno, que participó en la campaña de Vasconcelos junto a ella. Está construido como una especie de parábola en la que el protagonista es Cornelio Zacarías, un «poeta» que «un día dejó la escuela» y «resolvió recorrer el mundo antes que a fuerza de volverse pequeño lo llegaran a contener las barriadas humildes de su ciudad natal». Su objeto era hacerlo «en calidad de «espía de buena voluntad». Sin más brújula que su inquieta curiosidad simpática, con el único fin de asomarse a los seres y escudriñar las cosas». Sus múltiples viajes acabaron llevándolo a «una ciudad de provincia de donde partían rumores extraños». Antonieta la describe como una típica ciudad mexicana con su iglesia en la plaza, la alameda y el quiosco central (¿quizás Toluca, donde vio por primera vez un mítin de Vasconcelos?), en la que «un hombre venido de lejos hablaba y su voz, al recoger las palabras de todos los días las vestía de nuevo. Hablaba el hombre y las verdades del espíritu se hacían tangibles, y los hombres que le oían comenzaban a sentir que dentro del pecho algo vivo se agitaba (...). La alameda vivía, agitada por la respiración de mil pechos contenidos». Desde entonces Zacarías, «cuando llegaba a ciudades de provincia, escogía el más bonito lugar, el quiosco de la alameda desde el cual, con su palabra, ahuyentaba el sueño y encendía la rabia de las autoridades municipales»³¹. El cuento termina con el encarcelamiento de Zacarías, un encarcelamiento puramente físico, que culmina con la exaltación del espíritu como única verdad, con la utopía de haber dejado una huella que acabarán siguiendo otros. La lectura del relato no reviste complejidad si se lee en el contexto cultural del México en que se escribió, y si se tiene en cuenta el lugar ocupado por Antonieta en la literatura y el arte mexicanos al lado de los Contemporáneos, Rodríguez Lozano o Carlos Chávez: en el curioso viajero Cornelio está la lección e, incluso, el vocabulario emblemático de los Contemporáneos; también suena a Contemporáneos su reivindicación de universalidad y su afán de conocimiento de otros lugares, no para «traicionar» al país sino en

³¹ *Ibid.*, págs. 252-4.

metafórica calidad de «espía de buena voluntad», e incluso en el personaje podría verse el trasfondo concreto de Carlos Pellicer que, en 1929, abandonó sus años de viajero por todo el mundo para reunirse con Vasconcelos en México y apoyar su campaña. El nuevo mesías que encandila a las gentes del pueblo con su mensaje trascendente más allá del pragmatismo político es Vasconcelos, y la prisión de Zacarías podría ser referencia a la que sufrieron durante el vasconcelismo tanto Magdaleno como Pellicer. Al margen de posibles guiños a concretos seguidores vasconcelistas, Zacarías, en su metaforismo del «camino» que le ha llevado finalmente al pueblo de provincia casi hipnóticamente, es sin duda, también la Antonieta que un día llegó a Toluca y cambió el rumbo de su vida.

Antonieta vivió en Nueva York hasta marzo de 1930, intentando con poco éxito dejar atrás la pasión política para refugiarse nuevamente en la actividad artística³². Al menos eso fue lo que se propuso, planificándose una carrera de escritora bajo la invocación de Rodríguez Lozano, al que escribió nada más llegar diciéndole:

He dejado tras de mí la tierra de angustia que es la nuestra, donde yo estaba cogida en la trampa de la pasión política, y no siento la menor inclinación de seguir dándole albergue (...) Siento que he saldado con mi país, que ya no lo tengo, que estoy fuera de los países y comenzando a vivir una verdad universal³³.

Lo que no abandonó en absoluto fue la política cultural. Empleó tiempo para escribir, pero sobre todo para buscarle un hueco a la pintura mexicana

³² El 19 de diciembre de 1929, enterada ya del fraude electoral, el fracaso de Vasconcelos, que confió en un levantamiento popular que le diera el apoyo, y su posterior encarcelamiento, Antonieta escribió una carta a Romain Rolland, que se publicó en *Repertorio Americano*, vol. XX, n° 4, 25 de enero de 1930, pág. 60. En ella se ve la persistencia de su pasión política y la continuidad de su relación con Vasconcelos, al que fue a visitar en San Antonio: «En vista del comentario falso y cobarde, como todo lo de nuestra infeliz prensa amordazada, que hizo *El Universal* al verse precisado a publicar el telegrama suyo que les envió usted pidiendo garantías para la vida de nuestro gran José Vasconcelos, en días pasados, cuando tuve ocasión de verle en San Antonio, Texas, le pedí, para usted especialmente, el relato de cómo él, candidato libre y popular, había pasado el día de las elecciones en México. Usted juzgará si su petición angustiosa fue innecesaria después de leer su relato. Puedo añadir que en verdad, si la personalidad de Vasconcelos no hubiera tenido el relieve que sus méritos le prestan, no habría salido vivo de México...» (*ibid.*, pág. 183).

³³ *Ibid.*, pág. 386.

del tipo Rodríguez Lozano en una ciudad cuyo mundo artístico había puesto de moda el muralismo de Diego Rivera, José Clemente Orozco o Jean Charlot, que triunfaban como símbolo de lo mexicano de la mano de promotores como Alma Reed y Anita Brenner³⁴. Rápidamente introducida en el mundo de las galerías de arte, frente a esa «indecente ensalada rusa», ese «espectáculo de la mexicanada y «mexican folkways», ese conjunto de «mentirosos, escamoteadores, ladrones»³⁵ falsificadores del verdadero arte mexicano, Antonieta se propuso organizar exposiciones para dar a conocer en Nueva York la «otra» pintura mexicana, la antioficial, la auténtica según su criterio, representada por Rodríguez Lozano, Abraham Ángel y Julio Castellanos. Decidida a «no volver a tener el menor contacto con la mexicanada»³⁶, se dedicó a visitar lo que llamaba «exposiciones amigas» (Bracque, Picasso, Modigliani, Marie Laurencie) y a proporcionarle a Rodríguez Lozano posibilidades de promoción en Estados Unidos que no aprovechó. Además, comenzó una novela, *Círculo*, que, si terminó, no ha llegado a nosotros, escribió varios artículos en inglés sobre la mujer mexicana para la prensa estadounidense, tradujo la novela de Waldo Frank *Rahab* para *Revista de Occidente*, escribió algunas cuartillas sobre Gide, y comenzó sendos estudios sobre La Malinche y Sor Juana que tampoco sabemos si terminó, pero que son, en cualquier caso, elecciones muy elocuentes en una mujer que se sentía marcada por una incomprensida vocación intelectual y acusada de traición a la patria³⁷.

³⁴ Anita Brenner, periodista norteamericana, acababa de publicar entonces su *Idols Behind Altars*, en opinión de Antonieta libro «de propaganda judía, dieguista y charlotista» (*ibid.*, pág. 392) y «mamarracho de mala fe. Inorgánico, no podrá servir como libro de consulta. Cuatro capítulos a los cuatro pintores (naturalmente usted, Abraham y Julio están excluidos) Rivera, Siqueiros, Orozco y Charlot» (*ibid.*, pág. 398). Por su parte, Alma Reed, que había estado a punto de casarse con el líder indigenista Felipe Carrillo Puerto antes de su asesinato en 1924, protegía y promocionaba a Orozco.

³⁵ *Ibid.*, pág. 392 y pág. 397.

³⁶ *Ibid.*, pág. 397.

³⁷ En carta a Rodríguez Lozano escribió: «Ya tengo el esquema de mi novela. Se llamará *Círculo* —y los capítulos: Centro, Segmento, Sector, Tangente, Excéntricos, Concéntricos—; la siento con una precisión geométrica, como teorema demostrable» (*ibid.*, pág. 329). De su «compromiso de escribir sobre la mujer mexicana» con unos «periodistas gringos» da noticia en varias cartas a Rodríguez Lozano (Vid. *ibid.*, págs. 385-6). Sobre la traducción de *Rahab*, sólo he podido comprobar que finalmente no fue publicada por *Revista de Occidente*.

Mención aparte dentro de su etapa neoyorquina merece su dedicación al teatro, reactivada por su íntima relación con Federico García Lorca, un ser «angélico —escribió a Rodríguez Lozano— con un sentido de la vida que es el de usted»³⁸. Recuperada su vocación, entró en contacto con el Theater Guild, uno de cuyos directores contó con ella para que le proporcionase obras hispanoamericanas. Antonieta pensó en dramatizar las leyendas de Andrés Henestrosa con la ayuda de García Lorca, y *Los de Abajo* que, si confiamos en la memoria de Salvador Novo, ya antes había adaptado Antonieta para su representación en 1929 en el teatro Hidalgo de México³⁹. Su idea era traducir ambas obras al inglés, así como «los dramas de Lorca (...), pues estoy procurando que se monten este invierno. Sé que como contribución al teatro moderno es lo más importante que se ha escrito»⁴⁰. Además, escribió los cuatro primeros actos y medio de los cinco de su drama sobre la muerte de Obregón, que presentó así a Rodríguez Lozano:

Lo que quisiera que usted leyera es un drama que estoy por terminar. Ignoro si esté bien o mal. Sé que se ha apoderado de mí como fiebre y que dormida o despierta me chupa la vida y que, enferma o sana, no tendré paz si no lo termino. Lo he trabajado devotamente, procurando tallar en lo eterno, borrando toda anécdota. De lograrlo podría ser obra que fijara un estado que ya Sófocles en su *Antígona* nos presentó. El individuo consciente de valores eternos, insurgente contra las leyes pasajeras de los hombres, dándose por entero al sacrificio que no es sino transmutación. En cuanto lo termine y saque en limpio —para el 3 o 4—, si usted no ve inconveniente le saco copia —dígamelo porque es demasiado actual a pesar de su eternidad y no vaya a ser que meta la pata enviándole copia (...). Está concebida en cuadros —cuatro breves, uno largo y un final breve—; no quiero que dure más de dos horas. Lo he buscado intenso como una corriente eléctrica, preciso en cuanto a la figura central, vago de contorno en todo lo demás, lleno de interrogaciones y brutalidades⁴¹.

³⁸ *Ibid.*, pág. 400.

³⁹ S. Novo. *La vida en México en el periodo presidencial de Miguel Alemán*, ed. cit., pág. 505.

⁴⁰ A. Rivas Mercado, *op. cit.*, pág. 406. Sobre la relación Lorca-Antonieta, que está todavía por explorar, escribió L. M. Schneider. «La historia con Antonieta», *Equis*, nº 2, junio de 1998, págs. 24-5.

⁴¹ A. Rivas Mercado, *op. cit.*, págs. 412-3.

Vasconcelos publicó la obra póstumamente en *La Antorcha* bajo el título *Un drama*⁴². Parece ser que Antonieta no la terminó, pero sólo le faltó para concluir la las páginas últimas del quinto acto y ese «final breve» que anunciaba en la carta a Rodríguez Lozano. Como precavidamente advirtió al pintor, es un texto sobre el entonces presente histórico de México —en ese sentido utilizó la palabra «actual»— pero con la pretensión de exaltar bajo el pretexto de esa circunstancia lo universal y lo humano, «los valores eternos» encarnados en la figura de José de León Toral, el asesino de Obregón. Por eso quizás situó la acción en «una república hispanoamericana sometida al imperialismo» y no directamente en México capital, y deformó ligeramente algunos nombres —el general Olerón es, obviamente, Obregón— como si con ello pretendiese imprimir a la obra un carácter abstracto, casi filosófico, de reflexión espiritual, sin que perdiera su condición de crítica a un momento específico y clave de la historia mexicana.

Es difícil ubicar el drama de Antonieta en el contexto de la literatura mexicana del año en que se escribió. Desde un punto de vista técnico, formal, hay pretensiones de modernidad obstaculizadas por el tema, a fin de cuentas la relectura de un episodio histórico, por mucho que Antonieta pretendiera a la manera de los clásicos convertir la anécdota en planteamiento filosófico. Las primeras páginas parecen hacerse eco de la duda que siempre existió sobre la verdadera persona que ordenó a Toral cometer el crimen, pero pronto Antonieta acepta para su libro la militancia católica del asesino de Obregón, siendo el fanatismo religioso que le lleva al magnicidio lo que, como valor, Antonieta intenta trascender, elevar a planteamiento universal⁴³. Por debajo de

⁴² Apareció en los números de mayo, junio y julio de 1932, págs. 23-34, 28-40 y 44-48 respectivamente.

⁴³ Todavía hoy los historiadores no se aclaran sobre la verdadera identidad de Toral, y se refieren con precaución al episodio de la muerte de Obregón (Vid. L. Meyer et al., *op. cit.*, págs. 17-21). Ya en aquellos días, las sospechas recayeron alternativamente sobre Calles y sobre Luis Napoleón Morones, el líder de la CROM, que siempre se opuso al conservadurismo ideológico del campesinado católico, considerándose el supuesto catolicismo de Toral como una tapadera para el gobierno. Las primeras páginas del drama, que recogen el interrogatorio hecho por Calles a Toral, parecen sugerir la implicación del entonces presidente en el magnicidio, pero luego tal sugerencia se desvanece. El juicio, llevado a cabo por los obregonistas a los que Calles dio libertad en la investigación del caso, concluyó con el ajusticiamiento de Toral que, previa tortura en la que Antonieta se detiene con detalles escabrosos, había hablado de una monja, Concepción Aceves (la madre Conchita), a la que se acusó de instigar a Toral. Concepción Aceves, que fue condenada a veinte años de prisión, también es incluida por Antonieta en el drama.

ese propósito trascendente, sin embargo, el drama pone de manifiesto cuestiones mucho más específicas como la simpatía extrema de Antonieta por Toral, su odio acérrimo hacia Obregón y Calles como símbolos de la corrupción de la verdadera Revolución, su crítica a la penetración paulatina en México del protestantismo encarnado en la *Cristian Science* bajo la permisividad de Calles, su visión del catolicismo como fondo cultural del México auténtico traicionado por Obregón y Calles, y sobre todo, su exaltación del fanatismo cristero como reacción espiritual idónea contra la corrupción de la Revolución. Toral, que no duda en declararse culpable de un crimen realizado para acabar con «esta situación inicua en que nos hacemos matar por Cristo en los campos y llenamos las cárceles»⁴⁴, es defendido en el juicio, que constituye la mitad del drama por un abogado a través del cual habla Antonieta:

Si José de León Toral asesinó, obró como condensador de energía latente. Fue el país todo el que puso en su mano el arma homicida. Fue el país todo tratando de sacudirse al tirano. La tiranía es intransigente, fanática; pretende imponer sus leyes, y los delitos políticos, especialmente el regicidio es brote invariable de la tiranía (...) Hubo un momento en el siglo XVI en que los liberales comenzaron a enarbolar el pendón de las libertades populares, atacando el despotismo con obras viriles y candentes. Con sus anatemas fulminaron a los tiranos que hieren la conciencia y matan la libertad. Con verbo vibrante defendieron el tiranicidio, que es el más sacrosanto derecho del pueblo. Defendieron su derecho para destruir todo lo que obscurezca y emponzoñe la libertad. Invariablemente, cuando los pueblos se hallan castigados por persecuciones inicuas, esa antigua teoría renace, crece y se dilata para convertirse en sangre y traducirse en crimen. El que mata al tirano no es asesino sino defensor de libertades⁴⁵.

Prueba de ello son las palabras que meses más tarde escribiría sobre Toral en su ya citada crónica *La Campaña de Vasconcelos*: «su talla moral es rara en América, donde hay pocas convicciones y abundan los arraigos en la tibia neutralidad o las conveniencias directas. Católico fervoroso, obró como nihilista de principios de siglo. Místico de una sola pieza, mató movido por el amor que las dolencias del pueblo despertaron en él»⁴⁶.

⁴⁴ A. Rivas Mercado, *op. cit.*, pág. 216.

⁴⁵ *Ibid.*, pág. 222.

⁴⁶ *Ibid.*, pág. 39.

El modo en que Antonieta abordó la figura de Toral en su drama permite relacionar, con precauciones, el texto de Antonieta con la literatura cristera. Por supuesto que Antonieta no llegó al fanatismo de Jorge Gram en *Héctor. La novela del ambiente mexicano* (1930) o *Jahel* (1935), pero no hay que olvidar que Toral fue un personaje clave en la narrativa cristera, y que Fernando Robles le dedicó una novela completa: *El santo que asesinó* (1936). Por otra parte, la visión del problema religioso que Antonieta dio en su crónica sobre el vasconcelismo rebasa la mera simpatía por los perseguidos religiosos y la sitúa en un lugar cuanto menos singular, si no de militancia plena, sí de asunción de algunos presupuestos cristeros: para ella la autenticidad mexicana, la fidelidad de la nación a sus propias raíces, pasaba por el respeto al catolicismo y la herencia cultural hispánica como freno contra el protestantismo. Atacando el anticatolicismo y el antihispanismo exacerbado del callismo como posturas falsamente revolucionarias y progresistas, como producto de la venta del país por parte de Calles al embajador estadounidense Morrow, escribió:

Y era que casi los únicos obstáculos serios que se oponían a la expansión de la América protestante, con su inmenso poder mecánico, han sido los moldes de concepto y sensibilidad forjados por la Iglesia y por España, espirituales baluartes de independencia (...). Hemos de repetirnos que la lucha es a muerte y que se impone echar mano de todas las reservas vigorosas de nuestra civilización si queremos subsistir bajo la presión del émbolo gigante. Por eso, Vasconcelos, que no es católico practicante, comprendió, y la juventud también lo entendió así, que más vale a México un retorno al catolicismo acendrado, un españolismo cabal, que seguirse desliendo en un protestantismo americanizante, y que la lucha había de ser sin tregua (...). Estamos en álgido periodo de rectificaciones y de todas las que hay que hacer, la esencial, es la revaloración de España y de la Iglesia en su obra civilizadora en el Nuevo Mundo. De este fecundo acto espiritual ha de proceder, acaso, el refrendo de nuestra supervivencia⁴⁷.

Para Antonieta, que no vivió como católica ferviente y poseyó una concepción mística del sentimiento religioso, el catolicismo no fue, como para

⁴⁷ *Ibid.*, pág. 92.

los cristeros, una forma de entender la vida que afectaba a la organización social, familiar y a la moral individual, sino una especie de simbólica reserva cultural que conecta con el pensamiento antinorteamericano que se desarrolló en Hispanoamérica desde finales del siglo XIX, y, en cierta medida también, con el indudablemente más medido hispanismo de los Contemporáneos. Eso explica que su forma de entender la cuestión religiosa en México, por una parte, entre en contradicción con su defensa de la emancipación de la mujer, su realización personal y su libertad sexual, y por otra, no implicase para Antonieta símbolo de atraso o conservadurismo ideológico e intelectual.

En marzo de 1930 Antonieta volvió obligada a México, al resolverse la demanda de divorcio a favor de su marido y perder la custodia de su hijo. En julio decidió raptarlo y huir con él a Francia. Se instaló secretamente en Burdeos, donde planeó dedicarse a escribir y estudiar: «Debo concentrarme y crear, convertirme en la primera escritora dramática de Hispanoamérica»⁴⁸. Su primer proyecto fue relatar la campaña de Vasconcelos con toda la carga posible de denuncia contra el resultado nefasto de la mítica revolución mexicana. Con él se proponía «saldar con México»⁴⁹ pero también despedirse de su responsabilidad histórica para con su país para dedicarse, definitivamente, a la literatura:

Este libro es mi adiós a México: el definitivo, pues si mujer salí fugitiva, mañana, publicando un primer libro, no podré volver a entrar «por extranjera perniciosas», y esto me impone. Es definitivo (...). Con mi primer libro me despediré de México y entraré en el mundo al cual he de conquistar⁵⁰.

Antonieta terminó su texto sobre la campaña pero no llegó a publicarlo en vida: lo haría Vasconcelos póstumamente en *La Antorcha*, desde junio de 1931 hasta enero-febrero de 1932; Vasconcelos, además, incluyó algunas partes en sus volúmenes de memorias *El proconsulado* y *La flama*. Es cierto, como dice José Joaquín Blanco, que «son malas crónicas, declamatorias y ampulosas»⁵¹, y que en el fondo reproducen el pensamiento de Vasconcelos,

⁴⁸ *Ibid.*, pág. 440.

⁴⁹ *Ibid.*, pág. 443.

⁵⁰ *Ibid.*, pág. 441.

⁵¹ J. J. Blanco, *op. cit.*, pág. 167.

la visión que éste tuvo de su propia empresa política, pero también es un texto perfecto para entender el misticismo de Antonieta, su necesidad de subordinar su existencia a seres que comparaba con dioses o héroes —su propio padre, Rodríguez Lozano, García Lorca, Vasconcelos— y necesitaba para lograr equilibrio. Además, revela mucho de su aprendizaje literario y de su atracción, tan propia de cierta modernidad, por los paradigmas míticos y clásicos como medio para explicar la realidad moderna y darle significación eterna y universal, puesto de moda por James Joyce en su *Ulysses*, explicado con sumo detalle por T. S. Eliot en su «Ulysses, order and Mythe», y llevado a la práctica por los escritores franceses que Antonieta más admiró (Gide, Cocteau) y por los propios Contemporáneos. En el caso de la campaña de Vasconcelos, la antigua mujer-Ulises eligió al otro gran símbolo-mito de la modernidad, Prometeo, con quien el propio Vasconcelos ya se había identificado, y lo hizo en la versión de Esquilo, cuyas citas, en traducción francesa, encabezan cada una de las secciones de la crónica.

A pesar de sus planes, Antonieta sólo logró comenzar el libro con el que pensaba «entrar» en la tierra que se proponía «conquistar». Se trata de una novela, *El que huía*, de la que sólo se ha conservado el comienzo. Está dedicada «en lo permanente a Manuel Rodríguez Lozano» y hay noticias de ella desde el 18 de noviembre de 1930, fecha en la que, en página de su diario, anunció el nombre del protagonista, Esteban Malo, y esbozó lo que habría de ser la primera parte del libro: una discusión entre varios personajes sobre la expresión literaria de la mexicanidad. Más tarde, en carta del 6 de enero, nuevamente a Rodríguez Lozano, Antonieta le dice haber «comenzado la novela que he venido nutriendo en mi destierro: *El que huía*»⁵². Más explícita fue aún en carta fechada el 22 de enero al pintor, donde expuso sus pretensiones sobre la novela:

Inútil decirle que mi héroe es un pobre diablo y que la heroína tampoco entusiasma —que no son héroes en el sentido usual. Tipos nuestros, del momento y permanentes, quiero ligar aquel cráter del volcán aislado del universo, que es nuestro medio, con el mundo. Quiero echar un clavado en medio de lo más puramente mexicano, sin «jicarismo», sin que a nadie se le ocurra hablar de color local, y pretendo hacer del libro algo humano, humilde, penetrante y translúcido, como ciertas mañanas de azul que me embriagaron⁵³.

⁵² A. Rivas Mercado, *op. cit.*, pág. 425.

⁵³ *Ibid.*, pág. 421.

La novela comienza cuando Esteban Malo, mexicano exiliado en París, enfrascado en su vocación literaria tras la publicación de su primera novela *Círculo* (título, recuerdo, de una novela que comenzó la propia Antonieta), recibe la carta de un antiguo amigo incitándolo a volver a México ante los acontecimientos de 1929:

(...) Todo lo que pasa en el viejo mundo me sigue interesando como a tí, pero Gide, Cocteau, Soupalt, Jouhandeau, Romain, son alimento para las pausas. El momento que estamos viviendo es nuestro, en él tenemos que descubrir el tono de nuestra propia alma y no puedo, personalmente, entretenerme en seguir el trazo que marcan las de los demás (...). ¿Qué sucede de tan extraordinario? Ya lo sabes. Es la reacción de un país a una personalidad fuerte, definida. La reacción ya no es ella, sino su consecuencia. Nos estamos buscando a nosotros mismos, descubriendo el sentido propio (...). Parece que almas brotan ahí donde ayer sólo había materia amorfa. Yo me he convertido en agente activo; oradores nos llaman. Y voy por los pueblos de provincia arremolinando en torno a unas cuantas verdades poblaciones enteras (...). ¡Cómo quieres que tenga disposición de ánimo para *La escuela de mujeres* o alguna de esas preciosas zaran-dajas! (...) Comprende, Esteban, la embriaguez de esta incertidumbre y siente cómo nos ha penetrado la fuerza de la causa. No quiero manchar mi carta con lugares comunes: democracia, pueblo, voto, elecciones. Estos no son sino los signos externos, casi pretextos de un renacimiento, renacimiento es justo el término, de vivacidad espiritual que es fenómeno sorprendente (...) No creo en el triunfo material, pero la aventura vivida vale la pena⁵⁴.

El fragmento, que recuerda a «El espía de buena voluntad», vuelve a referirse al movimiento vasconcelista como una mística, un movimiento de reconstrucción nacional de índole espiritual, que tiene algo de confesión autobiográfica. Antonieta es Salvador, el amigo que escribe a Malo explicándole su momentáneo abandono de la literatura —en 1929 Antonieta traducía con Villaurrutia *La escuela de mujeres* de Gide—, pero también va a ser Malo en las primeras páginas del libro, que recogen las horas previas a su regreso a México, y en cierta medida, también son Antonieta los tres amigos —un francés, un ruso, un español— que mantienen con Malo la discusión

⁵⁴ *Ibid.*, págs. 292-3.

sobre la naturaleza de la literatura mexicana de su tiempo. Malo admite con el francés que el escritor mexicano «aspira a ocupar rango entre la gente de pluma en el extranjero» razón por la que «no hay más remedio que hacer «jicarismo» o «universalismo»»⁵⁵; rechaza la identificación que el ruso hace entre la falsificada y mitificada Revolución de los caudillos y la auténtica, a la que dice pertenecer ante la extrañeza de su interlocutor: «¿Y usted pertenece a la generación revolucionaria? Me extraña»⁵⁶; pero admite sus palabras cuando dice de los escritores mexicanos:

No han tenido la hombría de aceptarse como son, de sondear sus abismos, de reflejarse en la linfa pura de la contemplación. No se han captado porque se temen. Todas las almas son terribles, su contacto puede destruir (...). En estos países donde hay cultura, ¿sabe usted lo que es? El fruto de la temeridad de unos cuantos que han tenido la entereza de aceptarse, conocerse, descubrirse y castigarse con la verdad. Aceptar el silicio de su alma. La literatura hispanoamericana seguirá siendo pálido reflejo, copia grotesca, intrascendente embotonar, en tanto los hombres de allá, ustedes (...) no logren descubrir el aspecto íntimo, único del mundo en ustedes mismos, de su universo⁵⁷.

Ya en el tren que lo llevará al muelle, Malo parece aceptar la tesis del ruso y confiar en la carta de su amigo Salvador; eso le lleva a emprender el viaje a México como un acto de reconciliación nacional, una aventura espiritual, una búsqueda literaria más allá del jicarismo institucionalizado y el primer universalismo de los Contemporáneos, tan apegado a modelos extranjeros. En ese sentido su postura se asemeja a la del Gorostiza que en 1930, frente a las afrancesadas novelas que años antes habían escrito sus compañeros de grupo, exaltó en *La rueda del aire* de José Martínez Sotomayor su mexicanidad interior producto de una bajada a los abismos del alma:

No conocemos otro libro de un mexicano —moderno, joven, se entiende— en el que México aparezca con tanta espontaneidad, con tan poco artificio como en el de Martínez Sotomayor. El suyo no es el México de exportación, literariamente soviético, que satisface

⁵⁵ *Ibid.*, pág. 279-80.

⁵⁶ *Ibid.*, pág. 287.

⁵⁷ *Ibid.*

las ideas de Europa acerca de nuestra energía vital, ni tampoco la jícara literaria que han fraguado por allí para impresionar a los americanos turistas de pie ligero. No, se trata de México simplemente y de una mexicanidad sin bandera ni soldada que Martínez Sotomayor ha podido captar —no el primero, ya que Salvador Novo lo consigue también, aunque en menor grado, en su *Return Ticket*— gracias a que sólo describe, como el gran conversador de Maurois, lo que pasa por su abismo interior⁵⁸.

Antonieta dejó su novela a medio concluir: abandonó a Malo para siempre en Nueva York, enamorado de una moderna y sexualmente liberada norteamericana, apurando los últimos días antes de su temido regreso a los infernales abismos de México. Al poco de haberse despedido de la realidad del México oficial de la que se sentía expulsada, recibió carta de Vasconcelos pidiéndole que lo ayudara a instalar su exilio en París. Antonieta, según se lee en su diario, vio en Vasconcelos, ya retirado de la política, el hombre perfecto para estabilizar su vida amorosa. Días antes de su llegada en enero escribió: «Seré su mujer. Lo sé. Lo sé. Su amante no. Su mujer»⁵⁹. Pero la idea de Vasconcelos era otra. Aunque la relación entre ambos se reanudó, Vasconcelos frustró las expectativas de Antonieta:

No me necesita, él mismo me lo dijo cuando hablamos largo la noche de nuestro reencuentro aquí en esta misma habitación. En lo más animado del diálogo pregunté: «dime si de verdad, de verdad, tienes necesidad de mí». No sé si presintiendo mi desesperación o por exceso de sinceridad, reflexionó y repuso: «Ninguna alma necesita de otra, nadie, ni hombre ni mujer necesita más que de Dios»⁶⁰.

Esa fue solo la primera de sus frustraciones. Hacía meses que Antonieta no recibía dinero —su familia y su administrador intentaban con eso hacerla regresar— y Vasconcelos le sugirió hacer una breve visita a México para arreglar sus asuntos y recuperar el dinero que les haría falta para poner en funcionamiento, juntos, desde París, una nueva etapa de *La Antorcha*. Antonieta llegó a ir a la embajada a sacar pasaje de barco, pero no pudo soportar

⁵⁸ J. Gorostiza. «Morfología de la Rueca del aire», *Contemporáneos*, junio de 1930. Cito por *Prosa*, México, CNCA, pág. 140.

⁵⁹ A. Rivas Mercado, *op. cit.*, pág., 458.

⁶⁰ *Ibid.*, pág. 435.

la idea de volver al México del que se había despedido. En la embajada armó un escándalo gritando horrores contra «la pandilla de miserables que forman el gobierno de Calles en México»⁶¹. Ese mismo día decidió suicidarse. Lo planificó todo con sumo cuidado, lo dejó todo escrito en su diario, y guardó en su bolso una nota al embajador con instrucciones para después de su muerte. Al día siguiente, robó la pistola que Vasconcelos había traído de México, se sentó en la primera banca de Notre Dame, y se destrozó el corazón. En la última página de su diario se lee: «Mañana, a estas horas, todo habrá concluido, es mejor así, Hölderlin tenía razón»⁶². Hacía ya más de un año que había escrito: «Tengo la conciencia aguda de estar «desterrada» de este mundo»⁶³.

La muerte de Antonieta nos privó de leer la conclusión de *El que huía*, pero su propuesta de búsqueda de México en el interior, su tentativa de buscar un equilibrio entre el jicarismo parcial y superficial y el universalismo que a veces fue imitación de moldes extranjeros no cayó en saco roto. Ni Samuel Ramos, ni Xavier Villaurrutia, ni Jorge Cuesta, ni José Gorostiza, tuvieron ocasión de leer su inconclusa novela, ni siquiera de hablar con ella desde 1929, pero también ellos habían llegado a la misma conclusión acerca del futuro de la literatura mexicana. En sólo un año, en 1932, Samuel Ramos daría a conocer en *Examen*, la revista que dirigió Jorge Cuesta, capítulos de lo que en 1934 sería su *Perfil del hombre y la cultura en México*, primer ensayo, de muchos que vendrían después, de penetración psicológica del mexicano. En sólo dos, Xavier Villaurrutia entregaría a la imprenta la serie de sus *Nocturnos*, personales, mexicanos y universales a un tiempo, que son, todavía hoy en la poesía mexicana, lo más parecido a ese «clavado» que Antonieta quiso «echar en medio de lo más puramente mexicano», ligando «aquel cráter del volcán aislado del universo, que es nuestro medio, con el mundo».

⁶¹ *Ibid.*, pág. 433.

⁶² *Ibid.*, pág. 436.

⁶³ *Ibid.*, pág. 408.