

La identidad dúctil de María Rivera como estrategia de autonomía

Sofía Mateos Gómez
Universidad Nacional Autónoma de México, México

Abstract This article proposes the analysis of María Rivera's changing identity throughout her career as a strategy for survival and financial autonomy in a post-revolutionary Mexico in the midst of a modernization process. To this end, her published work is analysed (*Friné Criolla*, published in 1937 and *Flor en el agua*, 1945) in relation to the literary influences of her context and in contrast with documentary sources that allow us to understand the public presence of the author during the decades of the thirties, forties and fifties.

Keywords Identity. Cabaret. Friné Criolla. Autobiography. Flor en el agua.

Índice 1 Introducción. – 2 Un libro de fuego y verdad. – 3 Del agua purificadora. – 4 María Rivera frente a su recuerdo.



Peer review

Submitted 2023-12-04
Accepted 2024-05-06
Published 2024-06-13

Open access

© 2024 Mateos Gómez | 4.0



Citation Mateos Gómez, S. (2024). "La identidad dúctil de María Rivera como estrategia de autonomía". *Rassegna iberistica*, 47(121), [1-22] 111-132.

1 Introducción

El veintiocho de septiembre de 1924 el periódico mexicano *El Demócrata* hace mención por primera vez de la artista «soñadora e ingenua» María Rivera. Acompañado de una fotografía de la joven en plena estética art déco, con un corte bob, cejas finísimas y ataviada con un gigantesco abanico, el artículo anuncia la llegada al país de «una joven mexicana cultivadora del baile clásico y de salón; del couplet frívolo o de la tonadilla sentimental y picareza [sic]» (Marco 1924). De acuerdo con la nota, la intérprete de veintidós años estudió baile y, contra la voluntad de su familia, se convirtió en artista de cabaret; viajó a los Estados Unidos, triunfó en los teatros de San Francisco y Los Ángeles pero, según cuenta en esta entrevista, se abstuvo de probar su suerte en la escena del cine porque «los vicios de Hollywood le espantaron» (9). De modo que en 1924 desembarca de vuelta en su tierra de origen y comienza lo que en pocos años será una carrera fulgurante como una de las tiples más reconocidas de su tierra natal en los años treinta.

La escena, en el México de los años treinta, de lo que ha sido llamado ‘teatro frívolo’, ‘teatro de revista’, ‘vodevil’, ‘espectáculo de vedettes’, ‘sicalipsis’ o varias otras clasificaciones más o menos precisas, ha llamado la atención de varios historiadores, entre quienes destacan el ensayista mexicano Carlos Monsiváis –véase, por ejemplo, *Escenas de pudor y liviandad* (1981), recopilación de sus crónicas al respecto– así como las historiadoras estadounidenses Mary Kay Vaughan –quien lo incluye en su panorama de la situación de las mujeres mexicanas al inicio del siglo XX, «Modernizing Patriarchy: State Policies, Rural Households, and Women in Mexico, 1930-1940»– y Ageeth Sluis, quien además de dedicarle varios artículos, ahonda en el tema en su libro *Deco Body, Deco Cities*. El estudio de este ámbito específico del espectáculo mexicano resulta fascinante por su doble característica de ser a la vez muy popular y muy público (las presentaciones en los grandes teatros y cines pagaban, por ejemplo, publicidad en todos los grandes periódicos nacionales), y también relativamente misterioso, con su aura de escándalo y de desfachatez, con su léxico siempre eufemístico y sugerente, con sus prácticas no dichas. Nos permite observar una de las formas en que la llegada de la modernidad a México estaba alterando lenta, pero radicalmente las relaciones entre los géneros; cómo las ideas tradicionales de los roles de hombres y mujeres estaban luchando por resistir; cómo la integración laboral de las mujeres y las dinámicas de inmigración campo-ciudad contribuían a la vez con la liberación femenina, y con la diversificación de su explotación.

Como resultado de la profunda desestabilización política y cultural causada por la Revolución Mexicana, el periodo posrevolucionario es, por un lado, un momento marcado por la pugna entre fuerzas

distintas intentando guiar el país recientemente pacificado y, por el otro, una época de apertura y de efervescencia cultural extraordinaria. Tanto en artes plásticas (con el auge del muralismo y la gráfica popular, por ejemplo), como en literatura (con el estridentismo, la literatura comprometida, la novela de la Revolución...), en el periodismo, en el cine y en el mundo del espectáculo, el fin del conflicto armado parece haber creado un espacio de oportunidad y un aura de transformación en cada aspecto de la vida de la nación.

Si el periodo armado de la Revolución había arrancado a las mexicanas de sus hogares, durante las décadas de los veinte y treinta asistimos a un periodo en el cual se está renegociando cuál será su lugar en el nuevo México democrático.

El reclamo de una mayor intervención política de las mujeres prosperó entre las maestras de escuela, escritoras, periodistas, obreras, oficinistas y señoras dedicadas al hogar que actuaron como propagandistas, agitadoras, espías, redactoras y enfermeras al servicio de alguna de las facciones político militares contendientes. (Cano 2013, 8)

Aparecen progresivamente colectivos feministas y sufragistas (muchos de ellos formados por excombatientes de la Revolución), surgen agrupaciones intelectuales femeninas (como el Ateneo Mexicano de Mujeres), se diversifican las posturas dentro de la lucha por los derechos de las mujeres, van trazándose alianzas políticas con el gobierno o con organismos internacionales. Simultáneamente, nacen iniciativas públicas por reforzar una idea tradicional de la mujer, como la creación, en 1922, del día de la madre en respuesta al antinatalismo de ciertos colectivos feministas.

las mujeres mexicanas de los años veinte y treinta participaron en el sindicalismo y otros movimientos sociales; formaron organizaciones para exigir el sufragio femenino; se inscribieron en el Partido Comunista o en agrupaciones socialistas, anarquistas, anticlericales o incluso de corte religioso militante; o simplemente se rebelaron en el terreno de la cultura, cortando su cabello al estilo flapper, utilizando ropa cómoda de falda corta y mostrando su modernidad a través de sus actividades de ocio -el cine, el baile, la lectura de revistas y libros, etcétera-, sus círculos amistosos, sus noviazgos y sus gustos provenientes del consumo cultural. (Rashkin, Hernández Palacios 2019, 11)

Asistimos, pues, a un periodo crucial en la historia de las mexicanas en el que se está luchando, tanto en el discurso como en el imaginario, por la definición de lo que debe ser una mujer, cuál será su rol en la nación por venir, cuáles serán sus derechos y hasta dónde llegará

su participación en la esfera pública e intelectual. Dentro de este panorama, el ámbito del teatro de revista resulta particularmente interesante. De acuerdo con Monsiváis (2016, 12):

La vedette que anima la capital de México en los años veinte [...] es el resultado de muchas experiencias: la sucesión de rupturas sociales a que da origen la Revolución Mexicana, el contagio internacional de los *roaring twenties* en Norteamérica, la vitalidad artística y cultural de los muralistas y los escritores en torno a José Vasconcelos, la necesidad de romper estentóreamente con la herencia porfiriana, la autosacralización de la mujer consumada por las divas, la novedad de jóvenes deportivas y desprejuiciadas.

El mundo del cabaret, así, se perfila como un espacio al mismo tiempo de dominio y de liberación del cuerpo femenino y su sexualidad; un espacio donde por una parte es innegable la explotación de las actrices como objetos de consumo, pero también asoma una cierta exploración de los límites de lo permisible por la moral católica imperante.

El caso de María Rivera es peculiar porque nos permite un vistazo a este mundo desde la perspectiva de una de sus protagonistas. Propongo, pues, analizar la obra escrita de esta célebre tiple mexicana, que se dio a la tarea de redactar su autobiografía (en dos ocasiones) mientras se hallaba en la cúspide de la popularidad y la gloria. El relato de María Rivera no es, afortunadamente, del todo único en su género, pues contamos también con los textos autobiográficos de Esperanza Iris, *La tiple de hierro* que animó los escenarios mexicanos a finales del XIX y durante la Revolución (editados por Sergio López Sánchez y Julieta Rivas Guerrero en 2002); con los escritos de la actriz y cantante María Herminia Pérez de León, mejor conocida como Mimi Derba, publicados bajo el título *Realidades* en 1921; así como el libro *Alta frivolidad*, publicado en 1989, relato de la cantante y bailarina exótica Margo Su, que sigue su trayectoria por los cabarets de la Ciudad de México desde los años cuarenta. Estas obras ofrecen un vistazo al mundo del espectáculo y al ámbito urbano de clase media mexicano de principios hasta mediados de siglo, con la característica fundamental de estar narradas por sus protagonistas, quienes toman las riendas de su imagen pública y del relato de sus vidas.

En el caso de los libros de María Rivera, podemos apreciar, además, la serie de estrategias que la autora llevó a cabo para construir y modelar su imagen pública con la finalidad de apoyar, a través de sus relatos, su trayectoria profesional. En ello, podemos ver un esfuerzo por mantener su independencia económica, un determinado estatus social y el estilo de vida que deseaba, en el contexto de un México en pleno proceso de modernización y con dinámicas cambiantes entre los géneros.

2 Un libro de fuego y verdad

Si consideramos, siguiendo a Lejeune (1975, 14), que una autobiografía es «un récit rétrospectif en prose qu'un personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier, sur l'histoire de sa personnalité», el relato de Rivera indudablemente entra en la categoría. El texto establece claramente la identidad entre la protagonista, la narradora y la autora; tiene efectivamente una temporalidad lineal y desde un punto de vista retrospectivo y, como veremos, traza el desarrollo y las sucesivas transformaciones de la identidad de la protagonista.

En este respecto, vale la pena recuperar las observaciones sobre la autobiografía que Leonor Arfuch (2007) agrega a esta visión ya canónica del género: para ella, la identidad narrativa se encuentra en oscilación irreductible entre el cambio y la permanencia. Podemos, así, pensar el 'yo' de la autobiografía en constante devenir, «como un trayecto siempre abierto a la diferencia, que *resignifica constantemente las instancias del autorreconocimiento*» (97; cursiva en el original). Este punto de vista nos será particularmente útil para acercarnos a los textos de María Rivera, pues consideramos que, efectivamente, es *en el relato* que la identidad de la autora-narradora-protagonista va construyéndose y transformándose.

La autobiografía de María Rivera se titula *Friné Criolla* y apareció por primera vez en 1937. Aunque los volúmenes que se conservan no indican la fecha de publicación (ni la editorial), se tiene noticia de su aparición gracias a varias indicaciones en los periódicos. Ya en febrero de 1938, *Mujeres y Deportes* anuncia que «Una tiple cuenta su vida!»; y a partir de 1939, numerosas menciones de la aparición de María Rivera en espectáculos por todo el país hacen referencia a su libro: «la discutida artista y escritora MARÍA RIVERA, autora de la *Friné Criolla*, libro de fuego y verdad que ha llegado a la 3a. edición»¹ («Apolo» 1939a); «María Rivera, la Friné Criolla, autora del libro de fuego de ese nombre» («Apolo» 1939b); «la extraordinaria María Rivera, la mujer que escribió valientemente en páginas de pasión y sinceridad 'Friné Criolla', para las mujeres y los hombres que sepan interpretarla» («Hoy en el Apolo» 1939). Estas menciones, así como el elocuente silencio en las páginas culturales sobre la publicación de la obra, hacen pensar que en un principio el libro *Friné Criolla* no fue recibido en absoluto como una obra literaria, sino más como un producto comercial, como un folletín escandaloso y como una especie de publicidad extendida de la figura pública de la artista María Rivera.

¹ Hasta ahora no hemos logrado confirmar que en efecto para 1939 haya el libro alcanzado ya tres ediciones. Los únicos volúmenes que guardan las bibliotecas de la Ciudad de México corresponden con la primera de 1937 y la de 1963.

Ciertamente, *Friné Criolla* resulta escandaloso para su época, particularmente si consideramos que el pacto de lectura que establece es inequívocamente autobiográfico, y que la autora era una figura reconocida, a cuyos espectáculos se podía asistir fácilmente –si se vivía en la capital del país y se podía pagar la entrada–.

El gesto de autonombrarse Friné es muy elocuente: en el discurso periodístico de finales del XIX y principios del siglo XX, hablar de una ‘Friné’ o de algún personaje que se presentara «como Friné ante sus jueces» era una evocación inmediata de la desnudez femenina. Son célebres en este periodo varias obras plásticas que representan a la hetaira griega, y el tópico estaba presente también en las artes escénicas: pruebas de ello fueron el gran éxito de *Phryné*, ópera cómica de Camille Saint-Saëns de 1893; de *Frine: Operetta in 4 Atti*, del italiano Gustavo Tofano, estrenada en 1895; y de *“Toalla Friné”*. *Comedia en un acte y en prosa*, arreglo del catalán Joseph María Pous presentado en 1901. El vínculo entre el personaje mítico y el teatro cómico y de opereta a principios de siglo es indiscutible.

Así pues, al titular su autobiografía *Friné Criolla*, María Rivera está reivindicando de entrada dos aspectos de su identidad: su posición social como personaje público y que lucra con la exhibición de su cuerpo femenino por un lado; y por el otro su pertenencia al pueblo mexicano, explicitada por el epíteto de corte racial ‘criolla’. La propia autora admite en su texto haber retomado esta caracterización del clásico inmediato de Vasconcelos, *Ulises Criollo*, publicado apenas un par de años antes.² Y a lo largo de su obra se transparenta un intenso nacionalismo (como se verá) que corresponde con esta puesta al frente de su pertenencia ‘racial’: «les acercaba yo mi carne morena que los hacía rugir» (Rivera 1937, 71); «y lanzo nuevamente mi piel morena a la exhibición pública» (81); «comprendo que un gran porcentaje de sangre india corre por mis venas» (87).³

Sin embargo, la forma en la que María Rivera detalla su propio personaje a lo largo de esta autobiografía está lejos de constituir una identidad fija. El libro abre con la frase «soy un producto híbrido de cortesana y artista» (2); así pues, es claro que la autora es plenamente consciente de que su discurso se opone a las convenciones sociales de su época –particularmente respecto a las mujeres:

2 «Lo de ‘Criolla’ les diré acá entre nos, que se lo he copiado a un inteligentísimo escritor y político fracasado. Claro que ni remotamente pretendo establecer comparaciones entre su libro y el mío: Su estilo, su erudición y su galanura, están fuera de mi alcance. En lo único en que nos parecemos es en la sinceridad con que exponemos nuestras intimidades, que en mí llega al cinismo» (Rivera 1937, 12).

3 Al transcribir fragmentos de la obra de María Rivera, conservo la ortografía del original, con la finalidad de mostrar el grado de cuidado editorial que se otorgó a estos libros.

hay en mi sangre una mezcla rara de santidad y de perversión, que a veces me convierte en una Santa Teresa de Jesús y otras en una vampiresa insaciable. Los heroísmos y las maldades se entre chocan dentro de mi ser y ésto hace que haya vivido una existencia doble de virtud y de vicio, o mejor dicho, que haya estado dentro de la virtud siendo una viciosa, o que haya pasado por el vicio siendo una virtuosa. Por eso he podido palpar la realidad de las cosas frente a frente y aquilatar los estados psíquicos de hombres y mujeres en diferentes medios sociales. Por eso no puedo escribir un libro que hable exclusivamente de blancuras, ya que la vida en sí no es más que una mezcla de bien y de mal, que amalgamados por la hipocresía humana, forman esa red de convencionalismos que nos oprime, que mata nuestros anhelos más puros, haciéndolos vegetar en un ambiente de pobreza espiritual y física que nos roba hasta el divino dón de soñar. (4)

En este fragmento cabe subrayar la ambigüedad con la que Rivera se describe a sí misma: «híbrido», «mezcla», «existencia doble». Este énfasis en opuestos que se juntan, en contradicciones y en cruces establece el tono para el volumen entero, que relata las aventuras -algunas amorosas y otras profesionales, frecuentemente entrelazadas- de la autora a lo largo de cerca de una década de vida de espectáculo.

Las primeras páginas del libro también establecen con toda claridad cuál es la óptica que la narradora tiene respecto a su profesión de «cortesana y artista»: para ella, las dinámicas de poder entre los géneros son clara y severamente desequilibradas; por lo tanto, el uso del cuerpo femenino como fuente de ingresos y como estrategia de manipulación es por completo legítimo:

También he caído a la cuenta de que nuestra suprema fuerza sobre el hombre es la sensualidad, aunque éste trate de disfrazarla llamándola amor espiritual, amistad del alma, admiración, etc. etc. Si un hombre no siente atracción sexual por una mujer jamás le interesará en lo más mínimo. Por eso yo aconsejo a todas aquellas que desean tener algún ascendiente sobre el sexo contrario, que sean sensuales o que finjan serlo. (6)

En otras palabras, su sensualidad es una estrategia. En varios momentos de la obra, Rivera mencionará cómo para los hombres las esposas tienen una función primordialmente *de servicio*: opina, por ejemplo, que los señores tienen por sus esposas el mismo afecto que ella siente por su 'doncella', que la ayuda a organizar su guardarropa; se lamenta de las limitaciones que la opción binaria, matrimonio o soltería,

impone a las mujeres;⁴ y atribuye a sus ansias de libertad y de gloria el fracaso de sus romances más prolongados y su ocasional matrimonio.

Monsiváis (1986) observa en estas notas de la obra de María Rivera una semejanza con *Benita* (1940), la autobiografía de una militante que inmigra del Guerrero rural a la Ciudad de México, donde trabaja (entre varios otros oficios) como ‘fichera’ y donde se suma como militante al Partido Comunista de México. En su interpretación, ambas autoras –aunque de trayectorias muy distintas– comparten una lúcida consciencia de la explotación a la que están sujetas por el solo hecho de ser mujeres:

En *Friné Criolla* el personaje se ve desde el principio y en prosa modernista, como perfecto y solicitado objeto de placer. Benita acepta las imposiciones a su sexo pero resiente la incomodidad social y las humillaciones económicas de la dependencia conyugal. No obstante lo antitético de ambos libros, la semejanza es su rendición ante una zona de la moral dominante: ni María Rivera, la hetaira de lujo, ni Benita Galeana, la militante, viven su sexualidad como acción expresiva o definición personal. La incluyen, sin decirlo, entre sus responsabilidades primordiales: el primero de los pagos de una mujer. (134)

Aunque María Rivera no utilice el vocabulario de la explotación (de la consciencia de clase formada por la militancia política o de la consciencia de género ya difundida en los discursos feministas de la época), ella expone con claridad su interpretación de los juegos de poder (siendo este un término que sí utiliza)⁵ presentes entre hombres y mujeres, que determinan sus interacciones. Lo señalado sobre el matrimonio como un contrato, un intercambio desbalanceado de bienes y servicios –y no la culminación idílica del amor y la realización femenina, como pretendía el relato impuesto a las mujeres– muestra, a la vez, un fuerte espíritu crítico de la autora (llamado por ella ‘cinismo’) y un uso peculiar del humor y la ironía con fines de denuncia de las hipocresías de su sociedad.

Fuera, entonces, del contrato matrimonial, ¿qué opciones quedan para una mujer de clase baja? La narradora se declara «pobre llena de sueños» y «amante de la belleza», y explica su llegada a la profesión de tiple en los siguientes términos:

4 «¿En nombre de qué moral absurda y decadente se obliga a las mujeres temperamentales a consumirse en una inútil soltería o junto a un marido imbécil?» (Rivera 1937, 11); «Y me casé como quien se tira a un pozo. Y fui enfermera, Madre de la Caridad y señorita de compañía del hombre a quien me uní, con una gran retribución porque era rico. Y supe de intrigas sociales y familiares; y de afecto marital; y de hastío; y de días incoloros» (75).

5 «Precisamente aprovechándome de ese lado vulnerable que tienen los nunca bien ponderados hombres, es como he podido amar y ser amada [...]. Ese ha sido mi único poder» (Rivera 1937, 7).

Hasta entonces me había considerado una triunfadora, porque había llegado a obtener todo cuanto había deseado con muy poco esfuerzo. ¿Qué me costaba cerrar los ojos mientras algún imbécil apagaba en mí su lascivia si ese momento de relativo sacrificio se traducía después en trajes lujosos, en muebles, automóviles? ¿Acaso las mecanógrafas no están matándose todo el día para ganarse un miserable sueldo? ¿Y las vendedoras de las tiendas, y las obreras, y sirvientas? ¿No era un privilegio poder obtener tanto bien a tan poca costa? ¿Acaso en la antigua Grecia no existían escuelas para cortesanas por ser una carrera ilustre? Que fueran impecables las ricas que todo lo tienen. ¿Pero las pobres llenas de sueños? ¿Acaso es pecado amar la belleza? Y sin dinero no hay belleza posible, porque una mujer mal vestida y hambrienta es una pobre cosa por más honrada que sea. (37)

Aunque en ningún momento la autora explicita sus orígenes sociales, ni hace referencia a la situación económica de su familia, a través de estos fragmentos se comprende que, para ella, el espectáculo no era únicamente un ámbito atractivo por razones artísticas o estéticas, sino sobre todo un medio de supervivencia y una posibilidad para escapar de las limitaciones de la vida hogareña y lograr una cierta autonomía financiera. A lo largo del libro no duda en aclarar que ha sido por necesidad económica que ha expuesto su cuerpo al público y que lo ha compartido con el mejor postor:

También he sido casta, de una castidad de vírgen hierática: pero solo cuando he tenido cuenta corriente en el banco para hacer subir mis bonos. (87)

Observemos que, si bien Rivera vincula su profesión a una situación de vulnerabilidad, en ningún momento relata esto desde el arrepentimiento o desde una posición de víctima (si bien lo fue, sin duda, en varios momentos). Ella reivindica su propio placer estético y sexual:

Desde muy pequeña tuve una desmedida vocación por la aritmética y por la suavidad de las sedas, que más tarde se aumentó con la que se me despertó por los señores de buen ver y esta afición sigue en crescendo. (7)

En su relato, ella considera haber jugado el juego de poder de manera astuta y exitosa, de manera que el tono que guía su obra está lejos de ser el de una tragedia; al contrario: utiliza profusamente la ironía y el humor para transmitir un tono jovial (acorde con su identidad como artista) y, a la vez, declararse ajena a lo que ella considera relatos falsos e hipocresías de la sociedad que la rodea.

Esta toma de distancia respecto de los valores de la sociedad es uno de los elementos que permiten considerar *Friné Criolla* como un texto de estilo decadentista –estética particularmente prevalente en la narrativa corta de la vuelta de siglo, en México–. Al igual que cuentistas típicamente decadentistas como Bernardo Couto o Ciro B. Ceballos, María Rivera incluye descripciones sensuales de los cuerpos, escenas donde el goce y la degeneración moral se acompañan, traza un personaje paria –que se excluye por voluntad propia de una parte de la sociedad y mira críticamente la hipocresía de su moral– y mantiene, a lo largo de *Friné Criolla*, un tono deliberadamente escandaloso. Así, por ejemplo, la narradora retrata cuerpos tanto femeninos como masculinos con una gran sensualidad, haciendo uso de un vocabulario que acerca lo humano a los extremos tanto de lo divino como de lo animal:

Imagínense ustedes un cuerpo estatuario, fuerte y peludo como de gladiador romano. Nó. De gladiador romano es poco. De hombre Dios; pero no de esos Dioses lánguidos y demacrados que infunden pavor en las penumbras de las Iglesias, sino un arrogante Dios Pagano, con temperamento de braza puesta al fuego, potencia de mono o de macho cabrío, imaginación de poeta y una intuición maravillosa para acariciar. (77)

Este fragmento se suma a muchos otros que a lo largo de la autobiografía refieren la voluptuosidad de la protagonista.⁶ Años después de la publicación de *Friné Criolla*, María Rivera confesará que una de sus principales referencias al momento de componer su autobiografía fue *Mimi Bluet*, *fiore del mio giardino* (1916), la novela del italiano Guido da Verona, que había sido traducida al español por A. Sapela en 1922.⁷ En efecto, las similitudes entre *Friné Criolla* y *Mimi Bluet* son evidentes: en ambos casos, la vida de la protagonista está marcada por el ritmo de su sexualidad y vida amorosa –la pérdida de su «primera virginidad» y de las siguientes, sus experiencias sexuales y las diferentes parejas que las acompañaron–, el desarrollo de su carácter depende tanto del trato que le dan los hombres en tanto que objeto de deseo, como del uso –cada vez más voluntario, más estratégico, conforme ganan experiencia de vida– de

⁶ Se trata, además, de prácticas no limitadas ni por la heterosexualidad ni por la monogamia, como atestigua este fragmento: «Me he dejado obsequiar violetas y besos por la hija de un Presidente Centro-americano y he hecho llorar con mi desdén a una Cubanita preciosa que estaba enamorada de mí. He sido amante de una familia conocidísima. Es decir, de la familia entera no. Nada mas del padre, de dos hijos, de dos yernos, y de una hija» (Rivera 1937, 84).

⁷ «El desarrollo de mi primer romance estuvo influenciado por la lectura de ‘Mimi Bluet’ ‘Flor de mi jardín’ de Guido Da Verona, cuya historia quise adaptarme» (Rivera 1937, 37).

las protagonistas de su atractivo físico. Al igual que María Rivera, Mimí Bluette se transforma en bailarina y vedette, como forma de desarrollar una actividad lucrativa ligada con su cuerpo.⁸ Podemos incluso encontrar pasajes muy similares en los que las protagonistas conocen por primera vez la experiencia simultánea de la sexualidad unida al enamoramiento:

Durante dos días y dos noches le entregó inagotablemente su cuerpo, le envolvió en sus enmarañados cabellos, le estrechó entre sus brazos tenaces, se contorsionó con él hasta el delirio, con desesperada felicidad, pareciéndole que cada aspiración de alegría debía dejar en sus facciones una huella de perpetuo goce. (Guido da Verona 1926, 122)

Perdí la noción del tiempo en medio de un loco y continuo placer. A cada nueva entrega él volvía a acariciarme con una suavidad tal que me enardecía tanto o más que con sus arrestos de hombre primitivo. Entonces mi boca buscaba anhelante la suya, sus ojos, sus manos, sus cabellos; lo besaba todo invadida de un fuego interior desconocido que me impelía a darme íntegramente a él buscando el contacto de su piel ardorosa y velluda. (Rivera 1937, 31-2)

Si el vocabulario y los tópicos de la sensualidad y el amor son muy similares entre estas dos obras, *Friné Criolla* se desmarca tanto en la forma autobiográfica como en los comentarios que suma a su historia, acerca de la moralidad de la sociedad y su posición paradójica respecto a ésta. La narradora tiene perfectamente claro que los hombres que la adoran en el teatro y que la seducen fuera de él no la presentarían públicamente como pareja; ella sabe que su rol es tanto esencial como periférico, en la sociedad capitalina de clase media.

Así, los citados pasajes vívidamente sensuales están acompañados de comentarios que explicitan, a la vez, la conciencia de que su vida sexual es condenable bajo la moral de su entorno y un fuerte orgullo por haberse deshecho de las limitaciones de esa moral.⁹ El discurso se jacta de ser abiertamente escandaloso:

Los imbéciles y los viciosos, para disculpar sus faltas, dicen que las cometen por divagar sus penas: pero como yo no me parezco a unos, ni a otros, les confieso francamente que todos mis actos,

⁸ «¡Mimí Bluette! ¡Mimí Bluette!... Había sido la belleza y la música de los escenarios de la capital; había regalado su desnudez, rociada de brillantes, en los teatros de la ciudad nocturna, donde una danza impúdica se convierte en el afrodisíaco de todos los brazos» (Guido da Verona 1926, 223).

⁹ «me desnudé y con cantos tropicales y rumbas lujuriosas les dí por unos instantes la visión de las épocas remotas en que se ignoraba el odioso pudor» (Rivera 1937, 84).

hasta los más abominables, han sido dictados por mi instinto y aprobados por mi cabeza, lo cual quiere decir que mi dón de iniciativa ha encontrado un poderoso factor en mi conciencia para llevar a cabo los ataques a la moral que he cometido y que voy a narrar ahora: Suplico a las personas viejas, feas y timoradas, que se abstengan de leer lo que sigue porque es muy obsceno. Los y las adolescentes, pueden continuar porque forma parte de la educación socialista. (82)

Observamos en este fragmento un agudo sentido del humor, unido a la ironía y el cinismo de la narradora, quien opone sus acciones y creencias a las de la población 'timorata' e hipócrita que la rodea. En un fragmento particularmente elocuente, la autora enumera todas las cosas en las que ella «cree ciegamente» porque «es muy ingenua»: entre ellas, «en la sinceridad de la sonrisa de las meretrices; en la fidelidad de mi amante; en la autenticidad de los nombres de las artistas y las hetaíras» (8). También en la honradez de los políticos y su pureza de principios, la moral de los aristócratas, las buenas intenciones de los 'gringos' hacia los mexicanos, «el mejoramiento efectivo de las clases trabajadoras; en el sacrificio de los pobres revolucionarios que viven en miserables palacios y viajan en humildes Cadillac» (10). Es decir, su mirada irónica se extiende desde su medio inmediato -el espectáculo y las relaciones de intercambio entre hombres y mujeres- hasta su entorno extendido -el caótico escenario político del México posrevolucionario y hasta sus complejas relaciones con el país vecino.

Buena parte del sentido del humor y del autonombrado cinismo de la autora se transmite en los numerosos momentos en que admite, sin una sombra de vergüenza, disfrutar la mirada de los hombres, su adoración, los aplausos, los gritos, los ruegos de repetición al final de sus espectáculos.

María Rivera era una diva en toda la extensión de la palabra, y es esta afición por la presencia pública que nos permite comprender los siguientes pasos en su desarrollo profesional e identitario.

3 Del agua purificadora

A finales de los años treinta, quien antes fuera anunciada al centro de la página de espectáculos como «la escultural Friné Criolla», «la excepcional», «la estrella» comienza a ser mencionada en las páginas de deportes como «la artista de revistas, escritora y formidable deportista campeona de natación» («Campeona de natación» 1938).

María Rivera estaba en proceso de realizar la fabulosa transición de bailarina y cantante de teatro de revista a nadadora profesional. Ya aparecía, por momentos, la pasión por la natación en su autobiografía *Friné Criolla*, si bien ligada siempre a su desbordante sexualidad:

He cruzado a nado una laguna que mide doce kilómetros aproximadamente, la de Catemaco, en el Estado de Veracruz, y después de haber recibido los honores que me tributó el pueblo entero, me adjudiqué como premio, al más hermoso habitante del lugar, que se me presentó con una pequeña trusa de baño ostentando su figura verdaderamente apolina. (Rivera 1937, 85)

Un par de párrafos después encontramos la descripción vívida de una noche en la que el personaje «se da al mar»: se sumerge desnuda y se deja recorrer por las olas como si se tratara de un amante. Es claro, desde este primer texto, que la relación de la tiple con el agua es, por lo menos, íntima.

Pues bien, si hemos de creer lo dicho en el citado artículo de 1924 sobre la joven Rivera que desembarca en México a sus escasos veintidós años, esto significa que para 1940 ella se estaría acercando a la cuarentena. No es difícil imaginar que a partir de cierto momento se haya planteado la posibilidad de redirigir su camino profesional de forma que no dependiera única y exclusivamente de su atractivo sexual.

María Rivera parece haber hallado una segunda manera de conservar tanto su independencia económica como su fama y presencia pública, a través del uso de su cuerpo, esta vez por medio del deporte. Y para esta segunda etapa de su trayectoria también redacta una sintética autobiografía: *Flor en el agua*. Una vez más, el libro no indica su año de publicación -ni, en este caso, la editorial que lo elaboró-, pero gracias a una nota del 29 de junio de 1945, sabemos que su aparición no antecede por mucho esta fecha:

Hasta nuestra mesa de redacción nos llegó un ejemplar del libro 'Flor en el Agua', donde nos relata a grandes rasgos algunos de sus más apasionantes reflejos de su vida, la famosa campeona nacional de natación: MARÍA RIVERA. (Eclair 1945)

Flor en el agua comparte con *Friné Criolla* las características prototípicas de un relato autobiográfico, y se presenta a la lectura como la continuación del primer libro, siguiendo todavía cronológicamente los eventos de la vida de su autora. La lectura en conjunto de ambos relatos parece sugerir una identidad que ha entrado en crisis. De acuerdo con Arfuch (2007, 206), frente a la crisis «la 'identidad' aparece a la vez como escape de la incertidumbre y como afirmación ontológica en términos de 'proyecto o postulado' más que como definición y acabamiento». De esta manera, podemos leer *Flor en el agua* como un intento de reconstituir, a través de un proyecto (en este caso, profesional), una identidad descolocada como resultado de una crisis.

Al igual que *Friné Criolla*, *Flor en el agua* luce en su portada una fotografía de la autora, en esta ocasión posando acostada, con un traje de baño y tacones blancos. El libro es presentado por Manuel

M. Reynoso, quien firma unas cuantas páginas tituladas «Hall». En ellas, él otorga a esta nueva obra de María Rivera los elogios clásicos reservados a la escritura femenina ('emotivo', 'emocional', 'palabra lírica y amorosa') y también lo contrasta duramente con el volumen que lo precede:

El presente libro -más que su 'Friné Criolla'- demuestra ya, en el fondo de sus emotivas márgenes, a la auténtica María Rivera: la que no solamente fué carne espléndida y urgente; ni simple historia frívola de romanticismos opulentos; ni apasionado drama erótico que sabe irse con la música de la fiesta báquica y maldita, etc., sino espíritu [...] realmente es doble, triple, cuádruple o múltiple la virtud que se obtiene cuando -como le pudo acontecer venturosamente a María Rivera- se logra sacar ileso, por inmaculado, al espíritu de las charcas de la sangre trágica, de los pantanos de los vicios mundanales y de las farsas, de las atmósferas corrompidas que dan siempre los valores falsos en todo género y en toda época. (Rivera 1945, 6)

Estos párrafos de condena moral al pasado de tiple de María Rivera establecen el tono y, en buena medida, el propósito de *Flor en el agua*. La crisis que habría provocado el abandono del personaje de Friné Criolla (y su dura reprobación) no es relatada ni en la primera ni en la segunda parte de la autobiografía de Rivera. Su presencia en el texto aparece como una cicatriz: asistimos únicamente al relato de cómo la crisis fue superada, y la identidad reconstruida a partir de un nuevo proyecto de vida.

La anécdota que abre el libro, sobre cómo y por qué María Rivera retomó la natación, busca trazar un contraste radical con la identidad de la vedette cínica y desinhibida que habíamos encontrado en *Friné Criolla*:

Y no sólo mi organismo reaccionó a los efectos bienhechores del deporte y el amor unidos, sino que el aspecto específico de mi naturaleza varió totalmente. Los actos que me parecían sin importancia por ser comunes y corrientes en el medio en que viví durante largos años, después me parecieron de una monstruosidad terrible y no acertaba a comprender cómo pude haberlos efectuado. (13)

La María Rivera nadadora busca redención y purificación a través del agua: si se plantea cruzar a nado el enorme lago de Chapala, no es para buscar la gloria y el aplauso del público, sino porque «en su inmensidad sepultaría yo a la bataclana... allá quedaría, entre la blanca espuma, con todas sus extravagancias y sus oropeles...» (14). Así, aunque a la base sus actividades como nadadora la proveen de una buena parte de los mismos beneficios que su vida de artista

escénica –presencia pública y admiración, estabilidad financiera, lujos–, como nadadora profesional María Rivera puede eludir la condena moral que siempre acompañaba la profesión de vedette, y puede construir un relato alrededor de su profesión que la enarbole como la representación de una figura femenina admirable.

El personaje de *Flor en el agua*, entonces, no comparte la visión crítica de la Friné Criolla, ni tampoco su oposición a las normas sociales desde una posición de paria; al contrario, encontramos en esta nueva autobiografía una María Rivera que se dice sacrificada, devota, cercana al pueblo mexicano y profundamente patriótica.

De las expresiones paganas de *Friné Criolla*¹⁰ pasamos a una devoción cristiana:

Y realmente la noche estaba imponentemente oscura; pero eso me permitió ver los miles y miles de estrellas que se extendían en el firmamento, como piedras preciosas incrustadas en el fúlgido manto con que Dios se revistió para velar por mí. ¡Sentía su presencia! Me invadía una dulce beatitud inconmensurable: como si hubiera encontrado, al fin, la aptitud perfecta para desbordar mi romanticismo plenamente y procurar a mi cuerpo la caricia integral, sólo obtenida al contacto con esa agua vivificante. (41)

Esta recién hallada religiosidad entra en cercano diálogo con la identidad de la María Rivera nadadora como profundamente devota, también, a su pueblo. El inicio del libro relata un breve encuentro entre Rivera y el entonces presidente de México, Lázaro Cárdenas; tras comparar su mirada severa pero apacible con la de Jesucristo, la narradora lo describe como una especie de mesías destinado a liberar al pueblo mexicano de la corrupción y la explotación.

Asimismo, la voz narrativa de *Flor en el agua* oscila entre justificar sus hazañas deportivas como impulsadas por un ansia de admiración –lo que evoca claramente a la etapa de tiple de Rivera–,¹¹ y pensarlas como una especie de sacrificio por el pueblo mexicano.

10 Dos ejemplos de las cuales son los siguientes fragmentos: «Imagínense ustedes un cuerpo estatuario, fuerte y peludo como de gladiador romano. Nó. De gladiador romano es poco. De hombre Dios; pero no de esos Dioses lánguidos y demacrados que infunden pavor en las penumbras de las Iglesias, sino un arrogante Dios Pagano» (Rivera 1937, 77); «Ni los más buscados enervantes son capaces de incendiar la sangre en fuego inextinguible, como el sol, Dios de la creación. [...] En olocausto a él, bajo sus quemantes rayos, y sobre mi fantástica piedra, oficié devotamente. Donde veía yo un ser digno de mi rito, me detenía o me sentaba a él distraidamente. Mi traje de baño y lo que éste dejaba ver, obraban lo demás» (87).

11 «Todo ésto, lo veía yo como si fuera una película en la que aspiraba obtener el papel de estrella. 'Ahora no me ven, -decía para mí- nadie vino a esperarme; (¿cómo, si no sabían que había llegado?) pero dentro de poco, los maravillaré con mis proezas'. Y me regocijaba con ese pensamiento» (Rivera 1945, 58).

Hacia la mitad de este relato autobiográfico, María Rivera decide viajar a Estados Unidos para continuar retando nadadores en su recién hallado estatus de campeona nacional de natación. A su llegada a Hollywood, coloca en un monte un pequeño altar a la Virgen de Guadalupe y le pide que la ayude a conseguir competencias de natación:

para que toda esta gente (y miraba hacia el caserío que se extendía ante mi vista abarcando Hollywood, Los Angeles, Beverly Hills) se dé cuenta de que mi raza, que es la tuya también, porque eres mexicana, es fuerte y deje de menospreciarla. ¡Si pudiera lograr que hubiera un paréntesis en la vida de esos trabajadores, (y miraba a unos peones compatriotas que excavaban una calle cercana), en que levantarán la humillada cabeza y les dijieran a sus compañeros americanos: “Nuestra Campeona les ganó a los de ustedes”, me sentiría dichosa! ¡Has que se imponga el prestigio de tu raza por medio de mi humilde persona! Arrostraré gustosa todos los peligros con tal de realizar tus designios. Mi vida le pertenece a México; ¡Te pertenece a ti, Virgen Santísima de Guadalupe! (83)

Así es como Rivera entrelaza religiosidad y patriotismo, buscando de esta forma identificarse con dos de los valores más hegemónicos de la mexicanidad posrevolucionaria. Sigue sin encarnar ninguna de las formas de feminidad socialmente sancionadas en la época (la madre o la santa), pero desde una identidad profesional redirigida, busca acercarse estratégicamente a un discurso que idealmente la dotaría de una aprobación pública estable y duradera. Más adelante, cuando relata su hazaña al cruzar la bahía de Oakland, Rivera declara apasionadamente:

No era mi vanidad halagada la que hacía regocijarse mi corazón y encenderse mi sangre en un fervoroso anhelo de triunfo, sino algo más entrañable: mi patriotismo. (Rivera 1945, 108)

Aun con estos importantes cambios, se reconoce la misma voz narrativa en ambas obras, envuelta en una identidad dúctil. Quedan sin duda rastros de la vedette Friné Criolla en el personaje y el discurso de la nadadora: aparecen de pronto hábitos bohemios, presentes por ejemplo cuando Rivera cuenta que en su fiesta de despedida previa a su viaje a Estados Unidos, bebió tanto que sufrió al día siguiente todo el trayecto en tren, incapaz de comer, beber o dormir.

La descripción de este trayecto, llena de personajes coloridos, también guarda el sentido del humor que estaba tan presente en *Friné Criolla*. Lo mismo ocurre con las breves fichas descriptivas de todos los actores y actrices famosos que María Rivera tuvo el gusto (o el

disgusto) de conocer en Hollywood (Charles Boyer, Bette Davis, Edward G. Robinson y George O'Brien).¹²

Persiste, también, la conciencia de que es la necesidad económica lo que impulsa a las mujeres a la explotación, ya sea por la prostitución o por el matrimonio, cuando María Rivera elogia la prosperidad y la cultura del trabajo estadounidenses:

El trabajo ha abolido la esclavitud de los lupanares, mil veces peor que la de los serrallos; ha suprimido la miseria de los hogares; ha emancipado a las mujeres de su condición de incubadoras humanas y las ha convertido en compañeras del hombre. (96)

A pesar de las numerosas veces en que la autora enfatiza no vanagloriarse de sus éxitos, la estructura de *Flor en el agua* parece sugerir lo contrario: el periodo narrado en este texto concluye con los festejos que la comunidad mexicana y los oficiales estadounidenses ofrecen a María Rivera tras su hazaña de atravesar la bahía. La autora firma su manuscrito en Hollywood, septiembre de 1940. Tal como *Friné Criolla*, *Flor en el agua* está escrito desde la cúspide del éxito,¹³ y no narra más que un camino de subida.

Sin embargo, la presencia en periódicos de María Rivera sugiere que su carrera como nadadora profesional no continuó más allá de 1942. Después de sus hazañas deportivas en Estados Unidos y luego de la publicación de *Flor en el agua*, María Rivera desciende de la escena pública y deviene una figura más del recuerdo de una escena teatral ya profundamente transformada para la segunda mitad del XX.

4 **María Rivera frente a su recuerdo**

La lectura de los dos relatos de Rivera muestra, como lo hemos visto, la construcción y reconstrucción de una identidad a través de la narrativa; pero también es claro, a través de varios fragmentos y en el gesto mismo de publicar estas obras en momentos clave de su vida,

¹² Sobre Edward G. Robinson, la autora escribe: «Los hombres gordos y feos, no me interesan por muy buenos actores que sean y como supongo que a mis gentiles lectoras les pasará lo mismo, me abstengo de hacer comentarios a propósito de mi presentación con dicho rubicundo mister» (Rivera 1945, 70).

¹³ Por demás, también patente en los periódicos de la época: «Después de su última hazaña, al cruzar a nado la bahía de Oakland, María Rivera, la extraordinaria nadadora de gran fondo, ha sido objeto de innumerables homenajes y atenciones en Estados Unidos. Aquí aparece la gran deportista recibiendo, de manos del señor Warren Shannon, Mayor de San Francisco, las llaves de esa ciudad» («Después de su última hazaña...» 1940). Véanse, en general, las páginas de deportes de *El Nacional* de junio a noviembre de 1940. Esta publicación, que la había patrocinado para sus competencias mexicanas, sigue también de cerca las hazañas de la nadadora en Estados Unidos.

que estas autobiografías buscan la creación de una identidad que perdure en el tiempo, buscan incidir en la memoria colectiva.

En 1963 aparece una segunda edición de *Friné Criolla*. Las palabras de la autora en una nota que abre el libro son las únicas noticias que logramos hallar de ella en las últimas décadas del siglo. En estas líneas, Rivera justifica la reedición de su libro autobiográfico aludiendo a la fascinación del público por la obra:

empezaron a llamarme numerosas personas de ambos sexos, más de 100 por día, [...] para pedirme que hiciera una nueva edición de mi libro *Friné Criolla* ya que las anteriores estaban completamente agotadas en las librerías. Esto mismo me lo habían sugerido ya famosos intelectuales. (Rivera 1963, 6)

Siempre fiel a su pasión por la atención pública, María Rivera introduce cambios significativos en esta segunda edición. Uno de estos cambios es la inclusión (al final del libro) de la crónica realizada por el Ing. Elías L. Torres, «Cómo han hecho el amor los presidentes», publicada originalmente en *Sucesos para todos* el 23 de marzo de 1937. En la edición de 1963 de *Friné Criolla*, el título aparece con una ligera modificación: «Cómo le han hecho el amor los presidentes a María Rivera [énfasis añadido]». En su versión original, este artículo aparecía acompañado de dos fotografías de la artista, una de ellas al lado de una nota manuscrita que dice «El Ing. Torres me pidió los datos históricos de mis entrevistas presidenciales; y he quedado encantada de la verdad y belleza con que las escribió. Gracias, amigo mío, muchas gracias» (Torres 1937, 28), como para aportar un sello de validez de lo relatado, de la mano de la protagonista misma. Este apéndice a *Friné Criolla* dota al libro de un testimonio más que se suma al de la autora, y al hacer referencia a la escena política, colabora con el tono escandaloso del libro, sin duda uno de los factores que más interesaban al público lector.

El segundo y más importante cambio es la adición de diez páginas al final (102-12) que actualizan la historia y la trayectoria de Rivera hasta el momento de esta nueva edición. Están conformadas por breves anécdotas, de nuevo en el estilo modernista del relato original –por ejemplo, la primera de ellas describe un par de cisnes del lago de Chapultepec– y retoman el gozo corporal que caracterizaba a *Friné Criolla* desde su primera publicación.¹⁴ Estos fragmentos cuentan de un par de amoríos no incluidos antes, con un gran sentido del

¹⁴ «Toda esa especie de salvajismo que llevo en las venas habló dentro de mí y me lancé fuera del coche para que el agua me cayera encima, [...]. Mi cuerpo, apenas cubierto por un ligero vestido (no uso ropa interior por imitar a las antiguas griegas que tampoco la usaban) recibí gozoso el soberbio duchazo y mi boca reía con una loca alegría de bacante feliz...» (Rivera 1963, 102).

humor; narran las últimas giras de su carrera escénica; e incluyen una vehemente nota sobre los sueños de trascendencia de su autora:

¡Oh, mis pequeños amiguitos!... Cuando sean viejos podrán olvidarse de las cantantes, de las bailarinas y hasta de sus favoritas del cine actual; pero mi desnudo cuerpo que les ha quitado el sueño tantas noches ¡no lo olvidarán jamás!... Cuando yo muera mi nombre pasará de padres a hijos con sigilo de pecado, pero también con esa emoción que conmueve y enciende a los hombres; que forma mundos y que agita átomos. (Rivera 1963, 109)

Finalmente, en el último de sus textos editados, Rivera elige volver a encarnar a la Friné Criolla del cabaret para asegurar su trascendencia como imagen pública. Este gesto tiene particular interés si lo situamos en un momento en el que el cabaret como ella lo había conocido estaba en plena decadencia. Durante los años cuarenta y cincuenta, la escena de la vida nocturna de la Ciudad de México había sido objeto de una campaña mediática (en particular en los periódicos de la capital y en el cine) que buscaba retratarla como un espacio de vicio y degeneración, asociando al cabaret con el burdel y a la bailarina con la prostituta, desde un tono clasista y moralizante (Pulido Llano 2016). Esto formaba parte de una serie de políticas públicas de la ciudad que buscaban controlar mejor las prácticas sociales para construir una imagen más pulcra y cosmopolita de la capital mexicana. Como resultado también del traslado de los mayores talentos a la industria cinematográfica (durante lo que se conoce como la Época de Oro del cine mexicano), así como del inicio de las transmisiones por televisión, la capital presenció la transformación, clausura o demolición de numerosos escenarios que antes habían sido centrales en su vida nocturna. Para 1963, el mundo en el que se desarrollaba la historia de *Friné Criolla* ya pertenecía al pasado, con lo que podemos interpretar la reedición de su libro autobiográfico como un gesto de memoria por parte de su autora.

La marca de María Rivera en la escena pública mexicana ha sido, como su figura, ambivalente e inestable. Por momentos personaje principal, desaparecida la década siguiente. Recordada como tiple a veces, como deportista otras, perdida en el olvido en ciertos contextos.

Su obra escrita, en particular *Friné Criolla*, no tiene únicamente un valor histórico, sino también literario. Es este un ángulo de lectura sobre el que resta mucho por trabajar. La puesta en contexto del personaje de María Rivera y de sus dos obras autobiográficas nos permite comprenderla como un caso de estudio de las trayectorias que se ofrecían a las mujeres de clase media a baja en el ámbito urbano del México de la posrevolución. Tal y como la autora lo relata, con todas sus letras, a las opciones de vida tradicionales (matrimonio y santidad) se estaban sumando, poco a poco, con la llegada de

las dinámicas de la modernidad al país, nuevas posibilidades profesionales para las mujeres.

Es importante reconocer su desarrollo profesional no únicamente como una opción emancipadora, sino también como una pieza en el entramado de la explotación de las mujeres: para que existieran las beatas, eran necesarias las meretrices; para conservar la santidad del hogar, se necesitaba de su contraparte en los burdeles. La autonomía financiera de mujeres como María Rivera venía de la mano con su explotación sexual, y el relato de *Friné Criolla* lo deja perfectamente claro. Una lectura de la trayectoria relatada por Rivera en su autobiografía como la de una feminista en pos de su emancipación sería reduccionista por lo menos, si no históricamente falsa.

La recuperación de relatos como el de María Rivera nos permite conocer algunas de las estrategias halladas por las mujeres en la historia mexicana, para intentar huir de ciertos mandatos de género, para intentar decidir de sus propias vidas –aún a un alto costo–, para adaptarse a las cambiantes exigencias de su entorno. Rivera jugó en el delicado equilibrio del teatro de revista –entre forma de arte y espectáculo pornográfico–, manejó hábilmente una identidad de artista e intérprete, después encontró el mundo del deporte y se adaptó a sus exigencias, modificó su figura pública para adaptarse a lo que el pueblo mexicano podía abiertamente –ya no en la penumbra de un teatro– admirar y aplaudir. En su identidad dúctil vemos un ejemplo de la creatividad y del sacrificio exigidos de las mujeres mexicanas para gozar de una relativa (y siempre vulnerable) autonomía corporal y financiera.

Bibliografía

- Alzate, G.A (2013). «El revés de la historia: el cabaret político mexicano». *Lectures du Genre*, 11, 87-97. https://lecturesdugenre.fr/wp-content/uploads/2019/03/8.-alzate_r11.pdf.
- «Apolo» (1939a). *El Nacional*, 15 marzo 1939, 6.
- «Apolo» (1939b). *El Nacional*, 26 marzo 1939, 6.
- Arfuch, L. (2007). *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Buenos Aires: FCE.
- «Campeona de natación» (1938). *El Porvenir*, 19 octubre 1938, 7.
- Cano, G. (2013). «Debates en torno al sufragio y a la ciudadanía de las mujeres en México». *Estudios sociológicos*, 31, 7-20.
- «Después de su última hazaña...» (1940). *El Nacional*, 8 octubre 1940, 2.
- Eclair, R. (1945). «Detrás de la pantalla». *El Nacional*, 29 junio 1945, 3.
- Guido da Verona [Guido Abramo Verona] (1926). *Mimi Bluettes, flor de mi jardín*. *Novela*. Trad. de A. Sapela. 3a ed. Madrid: Editorial Mundo Latino. Trad. de: *Mimi Bluettes, fiore del mio giardino*. Milano: Baldini e Castoldi, 1916.
- Hernández Morales, J.M. (2012). *Ave fénix. La historia del teatro popular mexicano: historia, clímax y ocaso del teatro de revista en México* [tesis de licenciatura]. México: UNAM.
- «Hoy en el Apolo» (1939). *El Nacional*, 20 abril 1939, 6.
- Lejeune, P. (1975). *Le pacte autobiographique*. Paris: Seuil.
- Marco (1924). «María Rivera, la Artista Soñadora e Ingénua, que Pronto Aparecerá en Nuestros Teatros». *El Demócrata*, 28 septiembre 1924, 9.
- Monsiváis, C. (1986). *Amor perdido*. México: Lecturas Mexicanas.
- Monsiváis, C. (2016). *Escenas de pudor y liviandad*. México: Grijalbo.
- Pulido Llano, G. (2016). *El mapa 'rojo' del pecado. Miedo y vida nocturna en la ciudad de México, 1940-1950*. México: INAH.
- Rashkin, E.J.; Hernández Palacios, E. (eds) (2019). *Luz rebelde: mujeres y producción cultural en el México posrevolucionario*. Xalapa: Universidad Veracruzana, Dirección Editorial.
- Rivera, M. (1937). *Friné Criolla*. México: s.e.
- Rivera, M. (1945). *Flor en el agua*. México: s.e.
- Rivera, M. (1963). *Friné Criolla*. México: Imprenta Manuel León Sánchez.
- Sluis, A. (2016). *Deco Body, Deco City. Female Spectacle and Modernity in Mexico City, 1900-1939*. Nebraska: University of Nebraska Press.
- Torres, E. (1937). «Cómo han hecho el amor los presidentes». *Sucesos para todos*, 23 marzo 1937, 28, 75 y 83.
- «Una tiple cuenta su vida!» (1938). *Mujeres y Deportes*, 12 febrero 1938, 22.
- Vaughan, M.K. (2000). «Modernizing Patriarchy. State Policies, Rural Households, and Women in Mexico, 1930-1940». Dore, E.; Molyneux, M. (eds), *Hidden Histories of Gender and the State in Latin America*. Durham: Duke University Press, 194-214.

