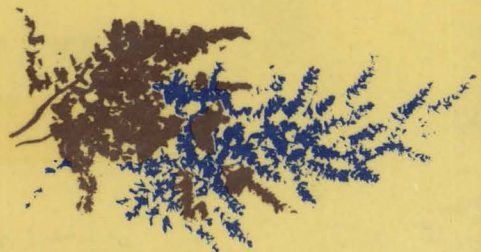




MUJER Y LITERATURA MEXICANA Y CHICANA

CULTURAS EN CONTACTO

809 193063 z-González
67192
1987-11 Malagamba
Ej. 2
Olivia Urzúa



El Colegio de la Frontera Norte

Fecha de vencimiento

DEVUELTO
DEVUELTO
DEVUELTO

EL COLEGIO DE MEXICO

809 93063/C7192/1987/ei.2



3 905 0168935 B

C A N J E

Biblioteca Daniel Cosío Villegas

Inventario 2007.

Presidente: Jorge A. Bustamante

Secretario general: Alberto Hernández

Director general académico: Roberto Ham Chande

Directora general para asuntos administrativos: Pilar Grediaga Kuri

Directora general para asuntos externos: Guillermina Valdés-Villalva

Director del Departamento de Publicaciones: Francisco Bernal G.

MUJER Y LITERATURA MEXICANA Y CHICANA: CULTURAS EN CONTACTO

Primer Coloquio Fronterizo
22, 23 y 24 de abril de 1987

C A N J E

El Colegio de México
Programa Interdisciplinario de Estudios de la Mujer
El Colegio de la Frontera Norte

324643

Open access edition funded by the National Endowment for the Humanities/Andrew W. Mellon Foundation Humanities Open Book Program.



The text of this book is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License: <https://creativecommons.org/licenses/by-ncnd/4.0/>

c El Colegio de la Frontera Norte
Primera edición, 1988
El Colegio de la Frontera Norte
Bvd. Abelardo L. Rodríguez 21, Zona del Río
22320, Tijuana, B. C., México

ISBN 968-6075-21-6

HECHO EN MÉXICO
MADE IN MEXICO

ÍNDICE

Amelia Malagamba	
<i>Presentación</i>	9
Aralia López-González	
<i>Introducción</i>	11
Beatriz Mariscal	
<i>La voz femenina en la literatura de tradición oral</i>	21
Susan Kirkpatrick	
<i>La retórica de la familia en el discurso liberal</i>	31
Rosaura Sánchez	
<i>El discurso femenino en la literatura chicana</i>	37
Ana Bundgaard	
<i>El discurso feminista y la poética de una llamada escritura femenina</i>	45
Dina Gutiérrez Castillo	
<i>La imagen de la mujer en la novela fronteriza</i>	55
Margarita Tavera Rivera	
<i>Autoridad In Absentia. La censura patriarcal en la narrativa chicana</i>	65
María Eugenia Bonifaz de Novelo	
<i>La problemática de la identidad en tres escritores chicanos</i>	71
Gloria Velázquez Treviño	
<i>Jovita González: una voz de resitencia cultural en la temprana narrativa chicana</i>	77
Yareli Arizmendi	
<i>La mujer y el teatro chicano</i>	85
Yvette Jiménez de Báez	
<i>Caminos del ser y de la historia. La narrativa femenina en México</i>	93
Gloria María Prado Garduño	
<i>Yo soy mi cuerpo, yo soy mi escritura: yo soy yo</i>	113
Peggy Job	
<i>La sexualidad en la narrativa femenina mexicana 1970-1987: una aproximación</i>	123

Guadalupe López	
<i>Las respuestas de Sor Juana</i>	141
Sara Poot Herrera	
<i>Testimonios femeninos en el Ateneo de la Juventud</i>	151
Laura Cázares H.	
<i>El narrador en las novelas de Nellie Campobello:</i>	
Cartucho y Las manos de mamá	159
Francisco Bernal G.	
<i>La mujer en la literatura de Baja California</i>	170
Margarita Tapia	
<i>Identidad personal y social de los personajes en</i>	
Los recuerdos del porvenir <i>de Elena Garro</i>	175
Rogelio Arenas Monreal	
<i>La pareja y la mirada transgredida en "Mariana"</i>	
<i>de Inés Arredondo</i>	187
Beatriz Pita	
<i>La representación de la mujer en dos cuentos</i>	
<i>de Amparo Dávila</i>	195
Nora Pasternac	
<i>Margo Glantz: la escritura fragmentaria</i>	205
Cynthia Steele	
<i>La mediación en las obras documentales</i>	
<i>de Elena Poniatowska</i>	211
Arturo Pérez Pisonero	
<i>Jesusa Palancares: esperpento femenino</i>	221
Joanne Saltz	
Hasta no verte Jesús mío: <i>el testimonio de una mujer</i>	231
Ana Rosa Domenella	
<i>María Luisa Puga: del colonialismo a la utopía</i>	239
Aralia López-González	
<i>Literatura de la diferencia</i>	251
Kristyna P. Demaree	
Donde las cosas vuelan y <i>los múltiples</i>	
<i>espacios fronterizos</i>	259

**Con el deseo de unir los lazos entre
las mujeres chicanas y mexicanas**

PRESENTACIÓN

EL Departamento de Estudios Culturales de El Colegio de la Frontera Norte ha tenido, desde su inicio, como uno de sus objetivos en las tareas de investigación profundizar en el conocimiento de la producción cultural de la población de la franja fronteriza norte de México y de los habitantes de origen mexicano en Estados Unidos. El interés por abarcar también a esta población (que ha sido sujeta a diferentes etiquetamientos tales como mexicoamericanos, hispanos, población de origen mexicano, chicanos, etc.) no es caprichoso. Ser residente fronterizo permite experimentar en forma directa el intenso intercambio que se da ya sea a través de la migración, del ir y venir cotidiano, o de las relaciones familiares, de los valores, tradiciones, luchas, enfrentamientos de ambas poblaciones: la mexicana de *este lado* y la chicana de *aquél*. Es debido a esta intensa relación que para poder comprender lo que sucede culturalmente en la franja fronteriza norte de México, hay que entender también lo que ocurre con la población chicana. Muchos de los fenómenos culturales de la frontera norte no se explicarían sin una de sus contrapartes: lo que acontece del *otro lado*, así como también la migración que, proveniente de los diferentes estados de la República, que trae consigo a la región un bagaje cultural que contribuye a conformar ese espacio siempre cambiante, intenso, que conocemos como la frontera norte. Así, la frontera puede conceptuarse como un punto de atracción donde coexisten diferentes realidades culturales que, al relacionarse, se modifican mutuamente, para producir nuevas pero familiares actitudes y modos de concebir y resolver la vida.

La literatura da cuenta de las realidades que forman el contexto y ser de las preocupaciones de quienes se dedican al quehacer literario; es la reflexión en torno de lo que este producto cultural refleja, en este caso la literatura escrita por mujeres mexicanas y chicanas y lo que nos descubre, lo que esperamos sea una aportación al conocimiento de las culturas que la nutren; los tópicos que maneja; los silencios que hacen presente aquello que no se menciona; el tipo de lenguaje utilizado; la palabra escrita que nos habla del trabajo de las mujeres que tradicio-

nalmente son hacedoras silenciosas de la cultura.

El Departamento de Estudios Culturales de El Colegio de la Frontera Norte agradece el apoyo económico de El Programa Cultural de las Fronteras, SEP; la colaboración de El Programa Interdisciplinario de Estudios de la Mujer de El Colegio de México, especialmente a la doctora Aralia López y a la profesora Elena Urrutia. Agradece también a todas las y los participantes que con su inquietud y entusiasmo hicieron posible la serie de trabajos que conforman este volumen, ya que por medio de ellos nos permiten ahora ofrecerle al lector un amplio y enriquecedor panorama de la producción literaria de las mujeres mexicanas y chicanas, en un fraternal contacto cultural.

Amelia Malagamba
El Colegio de la Frontera Norte

INTRODUCCIÓN

ESTA publicación da testimonio del Primer Coloquio Fronterizo sobre el tema *Mujer y Literatura Mexicana y Chicana: Culturas en Contacto*, que se llevó a cabo en la ciudad de Tijuana, Baja California, México, los días 22, 23 y 24 de abril de 1987. Su realización fue producto del esfuerzo de cuatro instituciones: El Colegio de México (COLMEX) y su Programa Interdisciplinario de Estudios de la Mujer (PIEM); El Colegio de la Frontera Norte (COLEF), a través del Departamento de Estudios Culturales; la Universidad de California en San Diego (UCSD), y la Universidad Estatal de San Diego (SDSU). La comisión organizadora estuvo constituida por Elena Urrutia (COLMEX-PIEM); Aralia López González (COLMEX-UCSD); Amelia Malagamba (COLEF); Pilar Grediaga (COLEF); Guillermina Valdés-Villalva (COLEF); Beatriz Mariscal (COLMEX-COLEF); Rosaura Sánchez (UCSD), y Ernesto M. Barrera (SDSU). Pero no debe dejar de mencionarse que los estimulantes resultados de este coloquio también se debieron al entusiasmo de los participantes, a la asistencia e interés del público en general y al apoyo decidido del doctor Jorge A. Bustamante y del licenciado Alberto Hernández, presidente y secretario general, respectivamente, de El COLEF.

La idea de realizar este evento surgió, primeramente, de unas conversaciones informales entre Elena Urrutia, Aralia López, Rosaura Sánchez, Ernesto M. Barrera y Lucía Guerra. Todos estuvimos de acuerdo en que la frontera Mexico-Estados Unidos es un espacio que histórica, social y políticamente, concentra un complejo e importantísimo nudo de conflictos. Para nadie es desconocido, igualmente, que esa misma frontera marca el desprendimiento no sólo de una gran parte del territorio de México en el siglo pasado, sino también el desgajamiento y la fractura dolorosísima de un pueblo. Los que se quedaron acá, *de este lado* y los que se quedaron allá, *del otro lado* y que, según desde donde se hable, son los pueblos mexicano y chicano; o chicano y mexicano. Entre ambos lados existen vínculos profundos de tipo histórico, cultural, religioso, familiar, económico y político; pero el tiempo, el encubrimiento de una realidad histórica que induce, interesadamente, al olvido y a

la indiferencia, han ido haciendo que esos vínculos se tornen imprecisos, muchas veces conflictivos, sin que por ello dejen de existir con la fuerza subterránea que se fija en las laboriosas huellas de la sangre y de la cultura compartidas. Y para trabajar en contra del olvido histórico que sólo favorece a ciertos sectores o naciones dominantes, y para restaurar el abrazo de origen que fue violentamente interrumpido, se llevó a cabo este coloquio que por la vía de la literatura, permite reflexionar sobre muchos aspectos, entre ellos el de la cultura de resistencia que comparten en todo el mundo, sabiéndolo o no, los seres subordinados al poder, la ideología y la cultura dominantes. Entre esos seres subordinados estamos sin duda las mujeres: la mitad de la especie. Pero es necesario subrayar que esta subordinación es más aguda en las mujeres pobres, las étnicamente minoritarias, las tercermundistas en general. Así, el tema del coloquio identificó a la mujer mexicana y chicana en términos de subordinación genérica, primeramente, la cual tiene nexos profundos con la subordinación tercermundista, porque aunque las chicanas tengan un espacio y nacionalidad primermundistas, padecen el atributo de desigualdad que caracteriza a las minorías étnicas en Estados Unidos. Asimismo, la subordinación por la pobreza en mayor o menor grado (sin desconocer las diferencias de clase desde luego), se concentra especialmente en las mujeres, a las que siempre toca menos en la distribución de la riqueza material y cultural (salvo algunas excepciones) como la historia lo demuestra. Sexo, nación, raza, clase, conforman un complejo cinturón de opresión que aprieta más fuerte, y en todos los casos, a la histórica víctima de la sociedad patriarcal, estrangulada aún más en las sociedades clasistas.

Sin duda alguna, hoy por hoy, no podemos desconocer los vínculos que unen a los pueblos mexicano y chicano, pero tampoco podemos desconocer sus diferencias, sus distintas trayectorias y circunstancias. La literatura, esa expresión artística que tiene relación con todo lo que hace y vive el hombre, con todo lo que siente, percibe, piensa, padece y proyecta, nos permite conocernos, pues subyace en ella un sentido de pertenencia y una visión que da cuenta de nuestra situación en el mundo. Indagarla, analizarla, comunicarnos a través de ella, permite también definir nuestras vinculaciones y nuestras diferencias. Las semejanzas saltan a la vista, nos une el origen.

Pero existen semejanzas menos obvias y aun actuales: ambos pueblos han sido el producto de la violencia y una colonización de carácter imperialista: primero la española, después la norteamericana, directamente en el caso de los chicanos, indirecta para los mexicanos; pero, en ambos, determinantes aunque en diversos planos. Con estas marcas históricas y todavía activas trabaja también la literatura, recreando y reelaborando las huellas de un pasado, las experiencias de un presente y anticipando las imágenes de un futuro.

Respecto a la mujer como sujeto de la literatura en los pueblos mexicano y chicano, es conveniente aclarar que no todos los organizadores ni todos los participantes del coloquio compartieron una perspectiva "feminista", por lo cual podrán apreciarse diversas formas o enfoques de plantear el tema de la mujer. Pero esta diversidad enriqueció los debates y la experiencia colectiva del coloquio, y nos permitió entender que la subordinación genérica es un hecho muy complejo que tiene muchas puertas de entrada para ser observado y estudiado. Los estudios de la mujer son también una forma de entender el hecho objetivo de la opresión en sus múltiples aspectos y causas. Entendimos también que la cuestión de la mujer no constituye una noción unívoca y que plantearla así sería suponer un esencialismo que niega las circunstancias y el devenir histórico, por lo tanto, para que estos estudios tengan una validez explicativa y una utilidad práctica, es necesario contextualizarlos. La persistencia de la desigualdad es un requisito en las sociedades organizadas en función de la ganancia que hace poderosos a unos y débiles y explotables a los otros. Esto impregna todas las relaciones sociales y provee el modelo básico de dominador/dominado en el cual quedan atrapados el hombre y la mujer, en muchos casos inconscientemente. Por eso es necesario comprender claramente que cualquier tipo de opresión supone también otras formas de opresión. En cuanto al coloquio, a pesar de que como podrá apreciar el lector no todos los trabajos contienen un enfoque feminista, en muchos de ellos sí se cuestiona la organización patriarcal reforzada al extremo en las organizaciones sociales que se rigen voluntariamente o no, por el modelo económico y político que propone la concepción hegemónica del imperialismo capitalista. Por otra parte, son muchos los siglos de dominio y discurso falocéntricos que han

“naturalizado” con engañosa “sensatez” la subordinación de la mujer y la desigualdad infamante entre los sexos. Por lo mismo, aunque no siempre sin dificultad, casi todos los trabajos coinciden en mayor o menor grado en la necesidad de transformar las estructuras profundas de la sociedad que justifican la desigualdad; pero que aun así, resulta necesario seguir insistiendo en denunciar y combatir esa forma tan interiorizada de dominio, también tan peligrosamente “natural” tanto en los hombres como en las mujeres, que es el patriarcado y sus consecuencias sociales. Por eso los estudios sobre la mujer y entre ellos los de sus producciones culturales, contribuyen también al proyecto global de lograr algún día una sociedad verdaderamente humanizada cuya condición fundamental sea la igualdad real de todos los seres humanos, el respeto a la diversidad cultural y a la vida en sus diferentes manifestaciones.

De los trabajos aquí presentados se deduce que la literatura escrita por mujeres, por el momento, desde el régimen de la desigualdad, expresa perspectivas y matices diferentes a la escrita por los hombres. La visión de la mujer sobre el mundo y las relaciones humanas en muchos casos, como lo afirma Yvette Jiménez de Báez en su ponencia, pasa por la subjetividad, de ahí que la visión social e histórica pareciera subordinarse a sus relaciones interpersonales, a sus emociones, a su interioridad; sin embargo, esta característica introspectiva no es gratuita, responde a su proceso de desarrollo como sujeto histórico, proceso lleno de obstáculos si se toma en cuenta su larga experiencia de marginación y aislamiento cultural y social. El énfasis en lo subjetivo, entonces, debe entenderse también como un producto de sus condiciones históricas, y su indagación es también una de las formas que puede adoptar el intento de la integración de lo individual y lo colectivo, de la existencia personal y la social, para constituir una identidad y una conciencia coherentes. Así pues, la insistencia subjetiva que a veces lleva a calificar cierta producción femenina como inmadura, confesional y por lo mismo carente de rasgos universales (literatura de segunda en relación con la “gran” literatura masculina), es una de las posibles formas de indagar el mundo, pues al objetivar la historia personal, también se objetiva la historia, la colectiva, y se explica e incorpora la

realidad. Si en muchos casos la mujer está más cerca de su cuerpo, de su mundo interno, de sus relaciones inmediatas o de lo cotidiano, no se trata de una prueba de inhabilidad o inferioridad creativa, sino que es una característica que tiene su origen en las circunstancias concretas en las que se desenvuelve su desarrollo como ser humano.

Los problemas de identidad, la neurosis, la vida imaginaria en sustitución de la acción y la interacción en la realidad, y muchas otras manifestaciones que aparecen como exclusivas del plano subjetivo en la escritura de la mujer, en gran medida son respuestas en la esfera psicológica a la ausencia de soluciones concretas en el plano de la realidad social, interiorizaciones de normas sociales patriarcales que entran en contradicción con las necesidades reales de un organismo vivo. Por esto, como lo muestra Beatriz Pita en su análisis sobre dos cuentos de Amparo Dávila, encarar la literatura de las mujeres comprendiendo lo que significa ser mujer en una sociedad que se fundamenta en la opresión, implica también cuestionar e *historizar* la noción de "subjetividad" y explicar lo psicológico, lo fantástico, lo imaginario, en términos de la materialidad de las estructuras sociales. Es sólo en estos términos que el análisis del discurso intimista y confesional de las mujeres, y la indagación por una supuesta "poética femenina", adquiere no solamente consistencia y utilidad teórica, sino también consistencia y utilidad como práctica cultural de resistencia a la opresión. Sin duda, como lo señala Nora Pasternac en su ponencia sobre la obra de Margo Glantz, la práctica del feminismo tiene su historia y ésta es muy larga; pero no es hasta la década del 70 que aparecen una serie de temas y preocupaciones nunca antes insinuados, todo esto ha permitido que la reflexión femenina y feminista se haya ido haciendo sistemática. En la actualidad, son muchas las teóricas feministas en el psicoanálisis y la crítica literaria que están de acuerdo en tratar la literatura escrita por mujeres como un producto cultural de minorías. De ser así, esta condición requeriría especificaciones que sólo pueden revelarse mediante la formulación de nuevas perspectivas de estudio y análisis. Por el momento, hay muchas incógnitas y puntos confusos para los cuales este coloquio se constituyó en un foro.

Pero no sólo puede advertirse en la literatura escrita por

mujeres esa voz lírica o subjetiva (lo cual no es nada condenable sino en todo caso interpretable y caracterizador) por donde pasan, transformadas artísticamente, sus condiciones materiales e ideológicas, sino que también existe otra voz (o se confunden ambas) cuya intención testimonial al mismo tiempo que denuncia las circunstancias generales del entorno, subraya las circunstancias específicas que le niegan a la mujer su ser histórico y material, "compensándola" con los atributos idealizados de un símbolo o un signo, cosificándola en la práctica de la realidad. Es así que algunos trabajos subrayan el hecho de que no es raro encontrar en esta literatura un desajuste entre la persona y su mundo de relaciones, una escisión entre el espacio y el tiempo reales y el psicológico, la presencia de un pasado inamovible o el deseo fantaseado que no se concreta. Muchas protagonistas creadas por mujeres son seres en búsqueda, en pasaje perpetuo, para quienes la relación con el hombre se experimenta como abrumadora y muchas veces mortal. En muchas obras de mujeres se expresa el testimonio directo o indirecto de los impedimentos para "ser", el testimonio de la violencia física y psicológica que padece, el testimonio de un crimen y, siempre consciente o inconsciente, el testimonio de las estructuras del poder patriarcal que la aniquilan hasta la locura y la muerte. Entonces, puede apreciarse que en la escritura de las mujeres mexicanas y chicanas, no se plantea tanto el problema de un "yo", de un sujeto individualizado y relativamente autónomo, como el problema de los impedimentos para constituirse como tal e integrarse al devenir histórico.

Sin embargo, son pocas todavía las obras que se escriben claramente desde la perspectiva de una conciencia feminista históricamente articulada, en ese sentido, los casos de las escritoras María Luisa Puga y Elena Poniatowska parecen excepcionales. Asimismo, y como consecuencia, no resulta muy apreciable la solidaridad entre las mujeres con fines concretos para transformar sus condiciones, aunque seguramente esto no se hará esperar. La denuncia es ya el apunte de una conciencia histórica femenina y feminista que conduce, inevitablemente, al reconocimiento de los nexos entre el conflicto social y el sexual. El problema de los sexos es también una manifestación de las condiciones ideológicas y estructurales que perpetúan y hacen necesaria la opresión. También es, aunque

suene extraño, un problema político, de poder, dentro del marco de las sociedades organizadas a partir del principio de la desigualdad.

Por lo pronto, la realización de este coloquio muestra claramente un hecho de suma importancia: las mujeres chicanas y mexicanas han roto el tradicional cañon femenino del silencio para cuestionar e *historizar* el hecho todavía para muchos "natural" de la subordinación sexual, ocupando así por la vía de la literatura y la crítica su lugar como sujeto participante en la construcción de una sociedad humana más libre y más justa. Si como dicen algunas teóricas feministas, en particular las francesas, la mujer ocupa metafóricamente y realmente el espacio de la ausencia, de lo sumergido e inconsciente, de lo que no se ve (lo cual, tratándose de seres humanos, supone la muerte psíquica, física, o ambas -¿suicidio o genocidio?- de la mitad de la humanidad y, por lo tanto, en ausencia de la integración y consideración de la mujer también supone la visión parcial y empobrecida de la perspectiva dominante de carácter masculino); si, en cierta forma así hubiera sido o siendo todavía, los trabajos aquí reunidos contradicen esa ausencia y afirman la presencia de la mujer mexicana y chicana en su mundo y en el mundo.

No creemos que los juicios de valor, y entre ellos los estéticos, sean independientes de las condiciones ideológicas en una sociedad dada. En las ponencias esto puede observarse en las distintas lecturas de algunos de los textos de la autora más comentada: Elena Poniatowska. Entre los trabajos sobre autoras, por otra parte, llamó la atención la ausencia de estudios sobre Rosario Castellanos, antes una de las escritoras más analizadas, y la ausencia de estudios sobre escritoras chicanas tan prestigiadas actualmente como Sandra Cisneros, Denise Chávez, Ana Castillo y otras; sin embargo, Gloria Velázquez Treviño expuso una interesante ponencia sobre una de las primeras impulsoras de la narrativa chicana escrita por mujeres: Jovita González. Aunque son pocos los trabajos presentados sobre escritoras mexicanas de la frontera, esperamos que su número aumente en el próximo y segundo coloquio. Seguramente, y eso deseamos, en el próximo y segundo coloquio tendremos la oportunidad de conocer la obra y la crítica sobre una mayor cantidad de escritoras chicanas y mexicanas de la frontera. Vale

anotar que algunos trabajos de carácter general ofrecieron, no obstante, un panorama de conjunto de estas producciones entre ellos el de Dina Gutiérrez Castillo que comentó la participación de la mujer en la novela fronteriza, y Yareli Arizmendi, que trató el tema de la mujer y el teatro chicano, aclarando aspectos históricos y políticos determinantes en la constitución de la cultura chicana que aún mantiene un fuerte contenido de subordinación femenina. La ponencia de Eugenia Bonifaz de Novelo, a pesar de estar basada en tres novelas escritas por hombres, fue aceptada e incluida porque trata el importante y complejo problema de la identidad nacional chicana, lo cual atañe tanto a hombres como a mujeres.

Algunos trabajos con propuestas teóricas resultaron de gran interés, entre ellos los de Rosaura Sánchez y Ana Bundgaard, los cuales por sus distintas posiciones conceptuales de orden ideológico, propiciaron un debate enriquecedor. Beatriz Mariscal planteó un aspecto poco conocido en cuanto a la participación de la mujer en la literatura, el de su producción oral. Y Susan Kirkpatrick trajo a consideración la visión de la mujer en el discurso liberal español desde la perspectiva masculina, trabajo que aunque aparentemente fuera de tema fue aceptado por ser de interés tomando en cuenta la herencia cultural española, originariamente común para los pueblos mexicano y chicano. En cuanto a las escritoras mexicanas, se destacaron los trabajos de Peggy Job, quien comentó el todavía poco abordado asunto de la sexualidad femenina y su expresión en la narrativa de mujeres. Cynthia Steele presentó un original y cuidadoso ensayo sobre la influencia del periodismo en algunas obras de Elena Poniatowska. Laura Cázares precisó interesantes conceptos sobre la función narrativa en la obra de Nellie Campobello, escritora poco estudiada y mucho menos comprendida por la crítica masculina. Kristyna Demaree, Ana Rosa Domenella y Aralia López González, presentaron análisis de textos sobre escritoras mexicanas de nueva promoción como Ethel Krauze y María Luisa Puga. El ensayo de Yvette Jiménez de Báez puso en contexto histórico la producción contemporánea de las escritoras mexicanas, lo cual resultó muy esclarecedor, y Gloria Prado Garduño hizo una interpretación global de dicha producción, desde la perspectiva de la búsqueda de identidad y afirmación personal de la mujer. Cuatro de las

ponencias presentadas oralmente no han sido incluidas por no haber sido entregadas por escrito para su publicación.

En favor de la brevedad de esta introducción, no hemos mencionado todos los trabajos, pero están a la disposición del lector en este volumen. También conviene aclarar que los trabajos aquí reunidos son heterogéneos, ya que proceden tanto de especialistas de larga experiencia profesional, como de graduados recientes, estudiantes, escritores y profesionistas de otras disciplinas. Creemos que lo más destacable, independientemente de los diversos niveles de profundización y especialización, es por el momento la realización de un trabajo colectivo, la labor de conjunto que permitió que este coloquio se llevara a cabo. Deseamos que esta compilación resulte útil no sólo para iniciar el diálogo y el estudio de la literatura de dos pueblos hermanos, sino también para contribuir a que esos lazos fraternos se fortalezcan en pro de la solidaridad en la lucha por transformar las circunstancias que entorpecen la igualdad entre los seres humanos. La literatura es, indudablemente, una forma de conocimiento. Conocernos es el primer paso para comprendernos, y comprendernos supone estrechar el abrazo de identificación y reconocimiento para consolidar las fuerzas de resistencia contra el afán, siempre perverso, que promueve cualquier tipo de dominación

Aralia López González
México, D. F.
12 de octubre de 1987

LA VOZ FEMENINA EN LA LITERATURA DE TRADICIÓN ORAL

Beatriz Mariscal
COLMEX-COLEF

LAS historias de la literatura nos indican claramente que la producción literaria de la mujer tiene una representación mucho más limitada que la producción masculina. No sólo su participación en el quehacer literario ha sido minoritaria por razones socioculturales, tales como el acceso a la educación y las posibilidades de *profesionalización*, sino que todo el complejo sistema mercantil que media entre una escritora y el lector, las casas editoras, los medios publicitarios que difunden la noticia de la publicación de una obra, los librereros, etc., continúan relegando a un segundo término la obra de las mujeres. La voz de la mujer tiene grandes dificultades para hacerse oír.

Por otra parte, no ha sido sino hasta hace pocos años que la crítica ha venido cuestionando la validez de aplicar a la producción literaria femenina enfoques críticos que no toman en cuenta sus peculiaridades. La idea de que la voz literaria femenina difiere en aspectos fundamentales de la masculina ha dado un impulso importante al estudio de la obra de escritoras en busca de su especificidad. La crítica feminista, abocada al estudio de la escritura femenina, no sólo ha arrojado una nueva luz sobre esa escritura, sino que algunos de sus postulados teóricos han sido incorporados a nuevas vertientes críticas aplicables a la producción literaria en general.

El enfoque feminista en otras disciplinas como la sociología, la historia, la antropología y la economía, ha logrado a su vez una reivindicación de los espacios productivos propios de la mujer. Como resultado estamos experimentando un interés creciente por prácticas culturales que habían sido consideradas secundarias o bien obsoletas, en las que la mujer juega y ha venido jugando siempre un papel importante, tales como la transmisión oral de los conocimientos y valores de la comunidad.

El testimonio oral está sirviendo de apoyo a una nueva

historiografía en la que se pretende redefinir el papel de la mujer en tanto sujeto de la historia. Igualmente, varias colecciones de cuentos, adivinanzas y canciones infantiles contados por mujeres, generalmente de origen rural, están siendo publicados tanto en México como en otros países, si bien con poco o ningún rigor científico, lo que en mi opinión da una idea desvirtuada de esta importante producción artística en la que la mujer tiene una participación considerable.

Si en este momento hiciera yo una encuesta entre los aquí presentes en cuanto al origen de los cuentos que aprendieron por vía oral -es decir excluyendo los que aprendieron de libros- estoy segura que la gran mayoría señalaría a su madre, a sus abuelas, tías o nanas. Un muestreo más científico de otro de los géneros literarios que se transmiten oralmente, del romancero hispánico, sirvió para confirmar algo que en varios años de llevar a cabo trabajo de campo habíamos podido constatar, pero que no había interesado a los especialistas, el hecho de que la gran mayoría de las transmisoras de romances son mujeres. Tomando como ejemplo el romance de *Gerineldo*, uno de los romances más ampliamente difundidos en la tradición oral moderna, encontramos lo siguiente: de 819 versiones publicadas en los volúmenes V, VI y VII del *Romancero tradicional de las lenguas hispánicas*¹ tenemos registrado el nombre de 668 informantes de los cuales 549 son mujeres -más del 82 por ciento. Es interesante señalar que no se trata sólo de viejitas, una idea muy generalizada, ya que se considera que la literatura oral está a punto de desaparecer junto con las viejitas, sino que 277 de ellas tenían menos de 50 años, y 42 menos de 20.

Ahora bien, esto no quiere decir que la literatura oral es un producto femenino; es difícil hablar de autoría cuando tratamos de una literatura de producción colectiva, pero sí me atrevo a postular que en lo que concierne al romancero hispánico de tradición oral moderna, la participación considerable de la mujer en la transmisión de romances ha tenido una influencia determinante tanto en lo que concierne al desarrollo de los temas como a la constitución misma del género. La literatura de

¹ D. Catalán, et al. (editores), *Romance de tema odiseico* Madrid, Gredos, 1971-1972 y 1975.

tradición oral, más que cualquier otro tipo de literatura, exige relevancia cultural; sólo aquellos temas culturalmente pertinentes a sus transmisores permanecen en la memoria colectiva de los pueblos.

El poco interés que ha prestado la crítica a la literatura oral resulta por una parte de la concepción de que ésta es sólo una variante de la literatura escrita, de interés meramente arqueológico: el contradictorio término "literatura oral" es testigo de nuestra dificultad inclusive para referirnos a las formas artísticas orales, que no son un subproducto de la literatura escrita. La transmisión de la cultura por vía oral es una realidad y no solamente el residuo de un fenómeno propio de culturas retrógradas. La oralidad, de hecho, es un fenómeno cultural actual. De las 300 lenguas naturales que se utilizan en el mundo actualmente, sólo unas 78 poseen una literatura escrita.²

Por otra parte, la literatura de tradición oral es víctima de la discriminación de la que es objeto todo producto cultural de las clases subordinadas, de su descalificación como parte de la llamada alta cultura, de la cultura hegemónica, de pretendida validez universal.

Antes de proceder, quiero precisar que no todo lo que no es cultura de élites es cultura popular, esta última no debe confundirse con la cultura para el consumo popular -la cultura de masas- en cuya producción no participan las clases populares y cuya finalidad es exclusivamente mercantil.

El carácter efímero de la manifestación oral de un texto presenta, indudablemente, una dificultad muy importante en cuanto a las posibilidades de estudio de la literatura oral. No sólo contamos con un número limitado de registros de las múltiples manifestaciones de los modelos que constituyen cada uno de los diferentes géneros que conforman la cultura oral, sino que esos textos exigen ser analizados en términos diferentes a los que utilizamos para la literatura escrita, de producción individual. La literatura oral, insistimos, no es una simple variante de la literatura escrita.

Para empezar, cuando nos enfrentamos a un texto proveniente

² M.E. Edmondson, *Lorè: An Introduction to the Science of Folklore and Literature*. New York, Holt, Rinehart and Winston, 1971, págs. 323-332.

de la tradición oral, ya sea que se refiera a la creación del sol tal y como lo registrara algún investigador en Oaxaca, o a Juan el tonto, en el repertorio de cuentos de mi nana de Michoacán, no tenemos ni "el mito zapoteca de la creación del sol" ni "el cuento tarasco de Juan el tonto", como normalmente se les clasificaría en una publicación, sino una versión de ese mito entre la comunidad zapoteca recordada en un momento histórico determinado por un miembro de esa comunidad y una versión del cuento fantástico de Juan el tonto recordada en 1950 por una mujer tarasca bilingüe. Ambos textos, al igual que todo texto de tradición oral, responden a un proceso de creación no individual sino "artesanal" en el que un modelo, heredado del pasado es interpretado y recreado por su receptor/transmisor en términos propios. De ahí que una versión oral de un cuento o de un mito, al igual que un jarro de barro o un quexquemetl elaborado por un artesano no sea una mera reproducción más o menos fiel de la versión original creada por algún individuo determinado, sino una de las manifestaciones posibles de una estructura virtual, de un modelo.

La literatura oral no está constituida por un número indeterminado de producciones de textos fijos. A pesar de la preocupación de los receptores/transmisores por reproducir un texto tal y como lo aprendieron, tanto su comprensión como la memorización del texto son sensibles a límites contextuales. El procesamiento de la información contenida en el relato depende de restricciones referenciales, semánticas y pragmáticas.³

La persona que participa en la cadena de transmisión oral de un relato -que lo escucha, memoriza y repite- necesariamente lo descodifica en términos de sus propias estructuras sociales. El tipo de relaciones que establece entre las acciones y situaciones narradas está referida a las existentes en el mundo tal y como ella lo percibe. Esta percepción de la realidad social por parte del receptor determina su comprensión y memorización del texto, e interviene en la reestructuración del relato en el momento en el que, por medio de un nuevo *performance* del texto, se completará el proceso de transmisión oral.

El carácter recreativo y no meramente reproductivo de la

³ T. Van Kijk, *Estructuras y funciones del discurso*. México, Siglo XXI, 1980.

memoria implica una participación activa por parte del transmisor de un texto oral.⁴ En la literatura oral no existe una diferenciación entre el receptor y el emisor del texto, entre el productor y el consumidor. El texto oral no es obra ni del primer autor, ni del informante cuya versión registramos, sino de todas aquellas personas que a través del tiempo y del espacio han participado en su transmisión, y es en estos términos, y no en los que se aplican a una obra de creación individual, en los que podemos hablar de una voz femenina en la literatura oral.

Pero ¿cómo es esa voz? ¿Podemos realmente escucharla entre las voces masculinas que también son parte del proceso creativo de la literatura oral? Yo así lo he propuesto en cuanto al romancero oral moderno, pero mi experiencia con otros géneros orales, como por ejemplo con el cuento fantástico con el que voy a ejemplificar esta ponencia, es demasiado limitada, sobre todo en lo que concierne al trabajo de campo. Mis observaciones, por lo tanto, no son más que un intento por abordar el tema.

Como parte de un proyecto de investigación sobre la literatura oral en México que inicié hace algunos meses en Tijuana, Lupe López y yo tuvimos la suerte de encontrarnos con una mujer de 96 años, que nos narró, entre otros el cuento de "La pájara de dulce canto" que aprendió cuando niña de la tradición oral en Jalisco.

El relato se inicia con el rompimiento del orden en el reino al quedar ciego el rey, herido en una batalla por las balas enemigas. Para resolver esta situación los hijos del rey tendrán que ir en busca de un agente mágico, una pájara maravillosa. Los dos hijos mayores intentan realizar la tarea, pero su ambición los hace fracasar. De ahí que el hijo menor se vea obligado a intentar la hazaña.

Libre de codicia, supera la trampa en que cayeron sus hermanos y se dirige al lejano mundo donde se encuentra la pájara. En el límite entre ambos mundos pasa la prueba necesaria para obtener la ayuda sobrenatural que su penetración al otro mundo requiere: movido por su "piedad cristiana" se opone a las autoridades del reino extranjero por el que cruza y ayuda a una viuda a que, en contra de las leyes vigentes, entierren cristianamente el cadáver de su hijo. Su heroísmo es

⁴ El pionero de esta teoría fue Bartlett en su libro *Remembering*, 1932.

recompensado por el alma del muerto, que se le aparece en forma de "coyotito" y después de protegerlo con su magia de la muerte en manos de las autoridades agraviadas se dispone a guiarlo en su búsqueda.

El relato continúa con una serie de episodios en los que el héroe es probado por medio de adivinanzas y de hazañas extraordinarias que incluyen mulas que con cada paso caminan 7 leguas. A pesar de los errores en que incurre, ya que su conocimiento está limitado a su propio mundo, el muchacho con la ayuda del coyotito va adquiriendo las prendas mágicas que necesita para alcanzar su cometido.

Una vez que logra apoderarse de la pájara de dulce canto inicia, ya sin su acompañante, el retorno a su hogar. El reingreso al mundo de los vivos, exige su paso por la muerte: al aproximarse a su territorio encuentra y desencanta a sus hermanos quienes, envidiosos, le atizan una golpiza, y dándolo por muerto, se apoderan de la pájara maravillosa y lo arrojan a un río caudaloso.

Regenerado por el agua, adquiere nuevos adyuvantes, esta vez una pareja de carboneros que lo rescatan, lo acogen en su humilde choza y lo enseñan a trabajar en el campo. Capacitado como hortelano, puede finalmente reingresar en el reino de su padre. Después de señalarse por su habilidad como hombre de trabajo se identifica como el verdadero héroe por medio de las prendas mágicas obtenidas en su viaje al otro mundo. El orden es restituido. El relato termina con la boda del héroe y su subida al trono que ocupara su padre. La boda se celebró, como era de esperarse, en grande: con mole, al que nuestra relatora asistió, según nos informó convincentemente.

Las diferentes secuencias narrativas que conforman el relato son fácilmente identificables con otras que aparecen en cuentos registrados en momentos históricos diversos en los más distantes puntos del mundo. Ni el género, ni el modelo son originarios del mundo cultural de nuestra informante, y sin embargo, el relato necesariamente tiene pertinencia cultural para quien ha sido capaz de retenerlo en la memoria durante casi noventa años.

A un nivel, el relato se nos presenta como una estructura "conservadora" en la que el orden original es restituido -el rey es sucedido por su hijo que fue capaz de probarse en el mundo del más allá. La única transgresión está dada por el hecho de

que los herederos naturales -los hermanos mayores- no sean los que accedan al trono como debieran normalmente hacerlo, pero queda perfectamente justificada la sustitución a través de la descalificación de estos contendientes que se muestran ambiciosos, cobardes y mentirosos, es decir, indignos de gobernar.

No debemos, sin embargo, minimizar el valor de esta transgresión: si bien el orden en sí no ha cambiado -lo que una estructura contestataria exigiría- el proceso de calificación del nuevo dirigente no es casual. Se trata antes que nada del contendiente más débil -el hermano menor. Su legitimidad como héroe deriva no de su fuerza, sino de su capacidad de compasión hacia seres indefensos, hacia la viuda que ha perdido a su único hijo. La compasión lo ha llevado a retar a los poseedores tanto del derecho como de la fuerza, a las autoridades que se apoyan en la ley y en el ejército. De la misma manera, su amor filial lo ha hecho enfrentarse a enemigos sobrenaturales en luchas evidentemente desiguales.

Las relaciones de poder que entran en juego en el relato, independientemente de que los personajes sean reyes o presidentes municipales, términos que la informante utiliza indiscriminadamente en el relato, implican planteamientos que corresponden a la realidad social de los transmisores del mensaje. El enfrentamiento del héroe con fuerzas tan extraordinarias como incomprensibles no es una mera fantasía sin sentido, el encadenamiento causal de sucesos y situaciones está dado en términos referenciales propios, al igual que la propuesta de orden. El mensaje no es de cambio, sino de protección de los desheredados. Los transmisores del relato exigen no un orden de autoridad nuevo, sino un orden de autoridad compasivo.

Una de las acusaciones más generalizadas que se hace a la cultura popular es su carácter conservador, su falta de cuestionamiento del orden establecido. Buscar un compromiso revolucionario incondicional por parte de las clases subordinadas es no sólo absurdo, sino profundamente injusto. La búsqueda de un acomodo con las clases hegemónicas es un elemento ineludible por parte de las clases dominadas. Pero en la cultura popular no hay solamente aceptación de formas y valores impuestos por la clase dominante, ya que con su mera existencia,

la cultura de las clases subordinadas pone en tela de juicio el reclamo de universalidad de la cultura hegemónica y de los valores que propugna.⁵

En nuestro relato, el dominio de la ciencia, de la medicina al servicio de las clases dominantes, es cuestionado con la práctica de la magia -la ceguera no se cura con cirugía, sino con el concurso de una pájara mágica (nuestra informante insistió varias veces que se trata de una pájara y no de un pájaro). El coyotito-nahual y la pájara mágica son, por un lado, las fuerzas que ayudan al héroe a consolidar el orden establecido, pero son además muestras del rechazo a la sabiduría incuestionable de la cultura hegemónica. La autoridad prevalece, pero lo injusto se cuestiona, se vence, si es necesario, con la ayuda del "otro mundo". Los gobernantes se prueban con el trabajo y con su capacidad de compasión. No hay revolución, pero sí impugnación.

La paradójica aceptación/impugnación que caracteriza a la cultura popular responde no a una vocación conservadora por parte de las clases populares, sino a una necesidad de encontrar fórmulas que puedan servir de guía en un mundo que cambia constantemente, sobre todo para aquellos que se ven obligados por razones económicas a dejar sus comunidades e ingresar en otras en donde su cultura -su manera de concebir las relaciones sociales y económicas- es totalmente impracticable.

En nuestro cuento, la caracterización de una viuda como el ser más indefenso, o de una pájara hembra como la encarnación de la sabiduría tradicional, pueden considerarse efectivamente como el eco de la voz femenina que recrea y ha recreado el relato a través de generaciones; pero lo determinante, a mi ver, no es necesariamente lo femenino sino lo social. La mujer puede colocarse en el papel de protagonista adyuvante o de protagonista héroe, lo que le preocupa son las relaciones de poder, las formas de subordinación. La propuesta de gobernantes justos y compasivos refleja preocupaciones no simplemente femeninas sino de clase.

Lombardi Satriani, uno de los principales estudiosos de la cultura de las clases subalternas opina que en la cultura popular

⁵ L.M. Lombardi Satriani, *Antropologia Culturale. Analisi della cultura subalterna*. Messina, Peloritana Editrice, 1968.

no se escucha la voz de la mujer ya que predominan en ella valores machistas,⁶ yo propongo que sí se escucha, pero que para captarla tenemos que tomar en cuenta que la mujer constituye a su vez una clase subalterna respecto al hombre y que sus respuestas culturales están igualmente condicionadas por necesidades de adaptación al orden vigente. Los valores que transmite a través del relato que nos concierne no parecen determinados por su sexo sino por su pertenencia a las clases subalternas; su preocupación no es tanto su propia condición subordinada como la de su clase.

⁵ *Ibid.*

LA RETÓRICA DE LA FAMILIA EN EL DISCURSO LIBERAL

Susan Kirkpatrick
UCSD

AL hablarles hoy, mi propósito es señalar a través del análisis de un texto tomado de mi campo de investigación -el siglo XIX español- un par de consideraciones importantes para la crítica feminista hispana en general. En primer lugar, quiero demostrar, a mi modo, la necesidad de un planteamiento metodológico que comparto, estoy segura, con muchas de ustedes: la convicción de que no es suficiente estudiar cómo funciona en el discurso literario el sistema cultural de diferenciación sexual para entender a fondo el significado social de una obra, tenemos que buscar también las manifestaciones textuales de las ideologías de clase. El tema sustancial al que se dirige mi presentación tiene que ver con la función refrenadora de la representación de la mujer en el discurso liberal hispánico. Creo que vale la pena examinar cómo un texto temprano en la larga y todavía vigente historia de este discurso utiliza a la mujer y a la familia como signos del punto límite del cambio social, porque demuestra con claridad un paradigma contra el que la mujer de nuestros días tiene que luchar, en su escritura, en su actividad política, en su vida personal.

El texto que vamos a comentar es de Mariano José de Larra, conocido por el seudónimo *Fígaro*. Es la segunda parte de una reseña de *Anthony*, drama de Alejandro Dumas hijo, que se presentó en Madrid en 1836. Lo que me interesa en este texto es la relación que establece entre la representación dramática del amor, la sexualidad, la pasión y las cuestiones políticas de un momento crítico en el desarrollo del liberalismo español.

En el drama de Dumas se representa la historia de un amor-pasión que rompe los confines de las leyes y normas sociales: Anthony convence a Adele, su amada, de que su amor es un valor absoluto que ni puede ni debe someterse a la moralidad vulgar; ella se fuga con su amante, abandonando a su marido. La reseña del drama le sirve a Larra de pretexto para dirigirse a la cuestión suscitada por lo que él consideraba los excesos

del héroe: ¿Cuándo llegan a ser antisociales las pretensiones de la pasión y el deseo, impulsos íntimos legitimizados por el romanticismo liberal? La primera parte del ensayo enfoca la revolución liberal desde su punto de vista negativo, sosteniendo que el drama francés, que Larra consideraba una representación de la libertad llevada a un extremo pernicioso, tenía un impacto nocivo en el público español. El negativismo de Larra da muestras de una crisis de conciencia que pone en cuestión los ideales liberales que *Figaro* siempre había apoyado. En enero de ese mismo año había hecho una profesión de fe liberal: "Libertad en literatura, como en las artes, como en la industria, como en el comercio, como en la conciencia. He aquí la divisa de la época, he aquí la nuestra, he aquí la medida con que mediremos". Pero en la primera parte de la reseña, publicada en junio, al comentar el camino que parece señalar el drama francés, hizo eco irónico de su afirmación anterior: "Libertad en política, sí, libertad en literatura, libertad por todas partes; [...] libertad para recorrer ese camino que no conduce a ninguna parte". Después de sugerir que el fin a que lleva la liberalización de la sociedad puede no ser el deseado, *Figaro* promete analizar las implicaciones filosóficas y sociales de *Anthony*, que proyecta la imagen de lo que él llama "la desorganización social" a la que ha llegado la Francia liberal. Al principio de la segunda parte, Larra identifica la amenaza al orden social que plantea el drama francés: es su imagen de la familia, sobre todo la implicación de que el matrimonio es una forma de opresión para la mujer.

No debe sorprendernos el hecho de que la figura de la mujer surja como el elemento clave en las reflexiones de Larra acerca de los límites de la libertad. Era un lugar común de su época que con haber superado el harén oriental, la mujer europea había alcanzado la única emancipación que permitía la naturaleza. Como había dicho Juan López Peligrín, colega periodista de Larra, en un artículo publicado en 1836, unos días antes de la reseña de *Anthony*, "la primera conquista de la civilización ha sido la libertad del bello sexo", añadiendo que "la mujer ha conquistado su independencia hasta donde lo han permitido las leyes del pudor y del decoro". Así que según la opinión liberal del día, el estado de la mujer en el matrimonio cristiano representaba un punto límite en el progreso de la

historia humana: su propia naturaleza vedaba al sexo femenino el ejercicio de los derechos y libertades civiles que buscaba el hombre.

Este contexto explica la sorna con que Larra trata lo que ve como la tesis implícita de *Anthony*, que para la mujer el matrimonio es una forma de tiranía:

“La mujer casada en la literatura moderna es la víctima inocente aunque se case a gusto. El marido es un tirano. Claro está: se ha casado con ella, ¡habrá bribón! ¡luego, el marido pretende que su mujer sea fiel! Es preciso tener muy malas entrañas para eso. El poeta se pone de parte de la mujer, porque el poeta tiene la alta misión de reformar la sociedad. La institución del matrimonio es absurda según la literatura moderna porque el corazón [...] no puede amar siempre y no debe ligarse con juramentos eternos”.

A continuación, el escritor pronostica consecuencias desastrosas para una sociedad futura que sustituyera por el matrimonio una libertad sexual sin restricciones:

“La perfección a que camina el género humano consiste en que una vez llegado el hombre a la edad de multiplicarse, se una a la mujer que más le guste, dé nuevos individuos a la sociedad; y separados después de su pasajera consorte, uno y otra dejen los frutos de su amor en medio del arroyo y procedan a formar, según las leyes de más reciente capricho, nuevos seres que tornan a dejar en la calle, abandonados a sus propias fuerzas”.

Según Larra, entonces, las tendencias “personificadas” en *Anthony* conducen en fin de cuentas a la disolución del núcleo familiar que asegura la reproducción de la sociedad. Sin duda, el artículo de Larra refleja una creencia fundamental, vigente todavía, de que el sistema patriarcal que organiza la reproducción humana a través del matrimonio y de la familia nuclear era necesario para la supervivencia de la sociedad. La burguesía quería transformar las antiguas formas de producción económica y de poder público mientras conservaba celosamente la política sexual tradicional y Larra se muestra aquí perfectamente conforme con la ideología de su época y su clase.

En el primer párrafo de la segunda parte de la reseña, Larra entreteje diestramente los códigos referenciales asociados con

la familia y con la lucha política, afirmando que las representaciones dramáticas de las relaciones familiares se refieren alegóricamente a las relaciones políticas a nivel nacional:

“En la literatura antigua era principio admitido que todo padre era un tirano de su hija [...] De aquí pasaba el poeta a pintar la tiranía de la familia, imagen y origen de la del Gobierno: cada hijo puesto en escena desde Menandro acá [...] es una viva alusión al pueblo”.

Los términos con que Larra señala la relación de poder mencionada en este pasaje (“gobierno” y “pueblo”) sugieren que Larra identifica al estado con la aristocracia oligárquica contra la cual el pueblo, es decir, los ciudadanos en general, luchaba para obtener sus derechos. Puesto que al interpretar así la representación literaria del conflicto entre padre e hijo, Larra se refiere a una idea del proceso histórico de acuerdo con sus convicciones liberales, el tono de este comentario es de una ironía benévola.

La ironía se hace acerba, sin embargo, cuando el autor afirma que una nueva configuración domina el drama contemporáneo:

“La cuestión en el teatro moderno gira entre iguales, entre matrimonios; es principio irrecusable, según parece, que una mujer debe estar mal casada, y que no se da mujer que quiera a su marido. El marido es en el día el coco”.

Y sigue con el pasaje antes citado que castiga con tanta amargura a la mujer que ve en su marido a un tirano. Aunque la idea de que el gobierno puede ser tiránico es admisible, no lo es la insinuación de que las relaciones de poder en el matrimonio pueden ser injustas; he aquí lo que señala al lector el cambio de tono en el texto. Pero este trozo tiene una peculiaridad que no podemos explicar ateniéndonos sólo a la representación de la política sexual. ¿Por qué admite Larra sin ironía corrosiva que la mujer puede ser oprimida en su papel de hija (“era principio admitido que todo padre era un tirano de su hija”, etc.), mientras que ataca con todo su arsenal sarcástico la idea de que la mujer sufre opresión en su papel de esposa? Hay que sospechar que la aplicación del vocabulario político liberal a la posición de la mujer no es el único, ni acaso

el principal, blanco satírico de este pasaje.

Efectivamente, Larra moviliza la figura de la mujer y el matrimonio como vehículo de una propuesta menos explícita: la de que el proceso revolucionario lleva a “la llamada desorganización social” tanto en el terreno de la lucha de clases como en el de la vida doméstica. La clave se encuentra en el contraste que el texto establece entre la literatura antigua y la moderna en cuanto a la configuración del conflicto familiar:

‘En la literatura moderna ya no se dan padres ni hijos: apenas hay en la sociedad de ahora opresor y oprimido. Hay iguales que se incomodan mutuamente debiendo amarse. Por consiguiente la cuestión en el teatro moderno gira entre iguales, entre matrimonios”.

Al deslizarse hábil e intencionalmente este comentario político en su análisis del teatro, Larra deja sentada como una verdad incontrovertible la afirmación de que la sociedad moderna ha eliminado la opresión que, según la doctrina liberal, había caracterizado a la sociedad de épocas anteriores. El lector debe inferir que se han cumplido los objetivos de la revolución burguesa: se han eliminado los privilegios aristocráticos y ya todos los ciudadanos son iguales ante la ley, tan iguales como el marido y la mujer en el matrimonio.

Establecido este paralelo, el sarcasmo con que Larra trata la reivindicación de la mujer en el teatro moderno también insinúa la condenación de la posibilidad de nuevas reivindicaciones populares. En este sentido, la fustigación de la manera en que el drama romántico representa al matrimonio se puede leer como una amonestación al pueblo, el cual sería tan caprichoso y destructivo como la mujer rebelde si insistiese en una mayor libertad o en derechos más amplios.

Este mensaje subterráneo sale a la superficie unos párrafos más adelante, cuando *Fígaro* ataca al héroe de *Anthony* porque cree que una sociedad que sólo ofrece sus bienes a los privilegiados por el nacimiento le ha cerrado el camino a la felicidad y el éxito. “Mentira -exclama Larra- pero mentira de mala fe...” Y aduce el caso del mismo Dumas, que era mulato, para demostrar que la sociedad moderna no ofrece ningún impedimento al hombre de talento, sea lo que sea su nacimiento:

“¿La literatura, la sociedad le han desechado de su seno por mulato? ¿Quién le ha preguntado su color? [...] Esa sociedad [...] de quien se queja, recompensa sus injustas invectivas con aplausos [...] ¿por qué? [...] Porque ataca en él la inteligencia. ¡Y esa inteligencia se queja y quiere invertir el orden establecido!”.

Caprichoso, peligroso, igual que la mujer que se queja de la tiranía de su marido aunque se ha casado a gusto, Dumas ve tiranía, injusticia, en el orden social cuando debe estar contento con el *status quo*. No hace falta que Larra lo diga más abiertamente: el momento revolucionario ya pasó; hay que defender el orden establecido contra los que, no satisfechos con lo que tienen, piden cambios aún más radicales.

Nuestra exploración de las conexiones entre la política sexual y la de clase en este texto tiene implicaciones que llegan más allá de la cuestión de la evolución ideológica de Larra. Se trata de un aspecto fundamental del discurso literario en España a mediados del siglo XIX: los dos códigos -el uno derivado de la vida doméstica, familiar, el terreno propio de la mujer; el otro, del campo político y económico que, en la ideología de la época, excluía a la mujer- se apoyan recíprocamente. Hemos visto cómo la mujer en el texto de Larra servía como una figura retórica que ponía límites al alcance de ciertos ideales liberales. Así, este ensayo contribuye a la formación de un todavía poderoso sistema discursivo en el que la función supuestamente natural de la mujer -su función reproductiva- marca el punto en que la modificación social tiene que parar si no quiere subvertir la naturaleza misma. Cualquiera de ustedes podría nombrar textos del siglo XX tanto como del XIX, de Latinoamérica tanto como de España, que movilizan el signo mujer/familia según esta misma lógica. El valor especial del trozo escrito por Larra es que su costumbre de traducir todo a términos políticos nos deja ver con claridad el juego que asimila la problemática sexual a la guerra ideológica de las clases.

EL DISCURSO FEMENINO EN LA LITERATURA CHICANA

Rosaura Sánchez
UCSD

LA representación de la mujer en el discurso literario es cada vez de más interés no sólo en este país y en Europa sino también en América Latina; pero el enfoque es cada vez más psicológico. Los estudios que antes versaban sobre imágenes de la mujer en la literatura, especialmente la escrita por hombres, han pasado posteriormente a ser estudios de obras escritas por mujeres, olvidadas o ignoradas por la crítica dominante. Este redescubrimiento ha sido sin duda el impulso motriz de un número de reuniones y coloquios sobre la mujer así como también de antologías de textos de mujeres. La propuesta es en parte que la obra escrita por mujeres proyecta una imagen "diferente" no sólo de la mujer sino de la realidad en sí; algunas feministas hasta proponen que la obra literaria escrita por mujeres es más realista y más representativa de la conciencia femenina. El salto a la búsqueda del inconsciente femenino en el discurso o escritura de mujeres si bien surge de un rechazo de la función mimética de la literatura, es también un intento por romper con las prácticas culturales patriarcales que se imponen a todo nivel.

Este afán por el descubrimiento de obras ignoradas y desconocidas es también tarea de las críticas y críticos chicanos que investigan la producción de hombres y mujeres de origen mexicano en el sudoeste de Estados Unidos. De allí mi interés por Amparo Ruiz de Burton, mujer de Baja California que vivió gran parte de su vida en Estados Unidos y escribió dos novelas en inglés, *Who Would Have Thought It*,¹ publicada en 1872, y *The Squatter and the Don*,² publicada en 1885. Cuando me enteré por primera vez de la existencia de esta escritora por medio de una conferencia de Juan Rodríguez, pensé que una mujer que parecía venir de la clase dominante mexicana no

¹ Amparo Ruiz de Burton, *Who Would Have Thought It*. Philadelphia, J. B. Lippincott, 1872.

² Amparo Ruiz de Burton, *The Squatter and the Don*. San Francisco, 1885.

merecía nuestra atención. Posteriormente, he visto que es parte del rompecabezas histórico, literario e ideológico que nos toca armar y asesorar críticamente. Aunque mi interés inicialmente no fue estudiar el discurso femenino de Ruiz de Burton, el estudio de estas novelas me llevó a plantearme la relación entre discurso, clase y género, no sólo en la obra de Ruiz de Burton sino también en la obra de otras mujeres como Portillo Trambley, Josephina Niggli y Gina Valdés. La multiplicidad de posturas subjetivas y las diversas estrategias discursivas evidentes en su obra exigían un estudio de la crítica literaria feminista, para comparar planteamientos y fundamentos teóricos. Es pues este trabajo un repaso de una serie de planteamientos feministas que hoy por hoy están de moda, y que ha habido que refutar o rechazar al emprender la tarea crítica.

Al quedar descartada la teoría del reflejo en la crítica literaria actual, por ejemplo, es imposible aceptar la noción de la representación fiel de la mujer en las obras de escritoras, ya que lo más que se puede decir es que en el texto literario se plantea una representación imaginaria, a lo Althusser, de la experiencia vivida por la mujer. Por lo tanto, no se puede hablar en términos de imágenes autobiográficas en la narrativa ni de representaciones veraces sin distorsión de la realidad.

Una de las propuestas interesantes de la teoría feminista es la distinción que se hace entre *gender*/género y *sexo*. Se distingue así entre lo femenino, que corresponde al género, distinción cultural, y lo femenino/female, que corresponde a la diferencia biológica, al sexo. La mujer, como lo indicó ya De Beauvoir, no nace sino que se hace.³ El discurso femenino es, por lo tanto, una práctica de significación cultural, producto de una serie de prácticas y procesos sociales, y no producto de la anatomía. Este planteamiento permite ver las características particulares del discurso sin presuponer un sujeto-hembra.

El tema del sujeto es un tema de moda en la crítica actual. A partir de la muerte definitiva de Dios en el siglo XIX hubo un intento por sustituir al hombre por lo divino. Pero con el desarrollo del estructuralismo se inició todo un movimiento que, al ver al sujeto como producto de las estructuras lingüísticas, rechazó el concepto del sujeto trascendental como noción

³ Simone de Beauvoir, *The Second Sex*. Harmondsworth, Penguin, 1972.

metafísica, a la vez que se planteó la noción del sujeto descentrado. Al dejarse de lado toda noción de esencias, tampoco, claro está, podemos postular una esencia femenina o un "ser" femenino. Hoy día todo sujeto se ve como producto de diversas prácticas culturales e ideológicas, ya que la experiencia no se da fuera de las prácticas sociales y culturales que conllevan una multiplicidad de contradicciones y de relaciones de poder. Por lo tanto, ya no se puede partir de la presuposición de que el autor, hombre o mujer, sea el origen del significado del texto. Los textos se ven hoy día en su dimensión intertextual y como respuesta a una serie de textos. De ahí que presuponer un sujeto femenino absoluto y unificado es también una noción metafísica. A nivel biológico podremos decir que toda mujer es hembra, pero no que su discurso sea siempre femenino, si aceptamos el planteamiento de que el género/gender es una estructura ideológicamente determinada.

Definir esta práctica cultural y discursiva es más complicado, y aquí entra toda una variedad de planteamientos que hemos de repasar brevemente. Una vez descartada la propuesta del sujeto trascendental, así como nociones de verdades y niveles subyacentes y de esquemas absolutos, es preciso examinar una serie de referencias al inconsciente femenino, la escritura del cuerpo, la sexualidad femenina y el contradiscurso femenino que radica en el silencio, en las lagunas, y en las ausencias del texto. La mayoría de estas nociones parten de las teorías de Freud en su versión lacaniana y son ahistóricas, logocéntricas y metafísicas, ya que plantean características y esencias universales, presuponen niveles subyacentes de significación y hacen caso omiso de la especificidad de las condiciones históricas.

El análisis de Lacan sobre lo imaginario y lo simbólico, del inconsciente estructurado como lengua, de lo imaginario como la sede de la represión del deseo, ha llevado a planteamientos de la femineidad como ausencia, negación, caos, utopía, como en el caso de Luce Irigaray.⁴ De allí que la escritura femenina sea vista como negación, ruptura y discontinuidad. La noción lacaniana de que el niño/niña al adquirir lo simbólico, la lengua,

⁴ Citada en Toril Moi, *Sexual Textual Politics. Feminist Literary Theory*. London, Methuen, 1985, págs. 127-149.

se percata de su separación de los demás y así adquiere una identidad propia y genérica lleva a las feministas a definirse en términos de la diferencia percibida, del "otro".⁵ De este planteamiento psicoanalítico se da un salto a la diferencia cultural para plantear lo femenino en términos de lo marginal, sin dejar, sin embargo, de vincular esta postura con lo imaginario, lo inconsciente, lo "semiótico", para usar el término de Kristeva.⁶ La mujer es ahora el otro, igual que el Tercer Mundo, confundiéndose así planos y reduciéndose el imperialismo a un planteamiento del patriarcado. De allí que no sorprenda la postura política de Kristeva, quien últimamente es admiradora de posturas neanarquistas libertarias y defensora de Estados Unidos y del sistema capitalista.⁷

La postura individualista, subjetivista y ahistórica de Kristeva es evidente también en los planteamientos de feministas como Hélène Cixous, quien parte de postulados postestructuralistas para proponer la escritura femenina en términos de "diferencia" derrideana, o sea, lo eternamente abierto al desplazamiento de significación, y a la vez propone metafísicamente que la voz femenina es mítica y utópica.⁸ La noción de Cixous de "escribir el cuerpo" y de gozar discursivamente el placer del cuerpo⁹ es pues una manera más de entrar en el mismo juego que reduce a la mujer a sus funciones biológicas y la estereotipa, porque al final de tanto enredo discursivo, la escritura femenina resulta ser emotiva y libidinal. Este intento por escribir el espacio a través del cual se proyecta la esencia de la mujer y sus deseos y por formular una teoría de la subjetividad femenina, que se ve constantemente reprimida y negada por el discurso patriarcal, al final desemboca en la metafísica. La propuesta del discurso femenino implica también límites ideológicos, o sea, un *closure*, ya que, según Irigaray, la histeria de la mujer a través del discurso

⁵ *Ibid.*, págs. 99-101.

⁶ Julia Kristeva, "La femme, ce n'est jamais ça," en *Tel Quel*, núm. 59, págs. 19-24.

⁷ Véase la discusión de esta postura en Toril Moi, *op. cit.*, págs. 163-169; Perry Anderson, *In the Tracks of Historical Materialism*. Chicago, University of Chicago Press, 1984, págs. 29, 57 y 73, y Kristeva, "¿Pourquoi les Etats-Unis?", en *Tel Quel*, núm. 71-73, otoño de 1977, págs. 3-19.

⁸ Hélène Cixous y Catherine Clement, *The Newly Born Woman*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 1986.

⁹ *Ibid.*, pág. 9.

masculino es la única alternativa.¹⁰ Por lo tanto, o somos unas emocionales o unas histéricas.

Este énfasis sobre la "escritura del cuerpo" nos hace recordar lo que dice Foucault, quien señala que la sexualidad se ha convertido en un discurso de represión bajo el capitalismo, al punto de que el hablar abiertamente sobre la sexualidad llega a verse como un ataque a la represión.¹¹ Tanto el discurso de la prohibición como el de la liberación sexual son fácilmente tolerados porque caben dentro del esquema amplio de poder. Según lo explica Foucault, todo esto parte de la hipótesis de la represión, ideologema que propone que la historia ha pasado de un periodo de libertad sexual a una etapa de represión e hipocresía.¹² El discurso de la represión trae consigo lo opuesto: la creencia de que la verdad nos hará libres.¹³ El discurso de "la verdad" funciona también para reprimir y distorsionar, ya que lo que parece contrarrestar u oponerse a la represión acaba siendo mero mecanismo de las estructuras de poder para mantener el engaño y el poder. De tal manera todo planteamiento a nivel de la escritura del cuerpo, de la expresión libre de los deseos sexuales de la mujer es el discurso ideológico de un capitalismo muy avanzado que permite la formulación de su propio contradiscurso, antagónico sólo en apariencia, pero en realidad parte del esquema de poder. Este enfoque del cuerpo es a la vez una práctica que objetiviza al individuo y lo reduce a la función biológica. Pensar que a través del discurso sobre "lo prohibido" se resiste la dominación económica, política y social es facilitar la estrategia de dominación e ignorar las verdaderas estructuras de poder. Estas prácticas discursivas han llegado a tal punto durante este siglo que ha llegado a pensarse que lo sexual es la verdad más profunda del ser humano, afirma Foucault. Lo importante aquí, por lo tanto, sería ver cómo determinados discursos, y especialmente los contradiscursos institucionalizados y adoptados por los medios masivos de comunicación y hasta por las feministas, surgen como producto de ciertas prácticas culturales y de poder. El peligro es incorporar

¹⁰ Citada en Moi, *op. cit.*, pág. 140.

¹¹ Michel Foucault, *The Story of Sexuality*. New York, Vintage Books, 1980, págs. 15-49.

¹² *Ibid.*

¹³ *Ibid.*

esas prácticas y discursos como si fueran el conocimiento más sofisticado cuando en efecto lo único que hacemos es adoptar las ideologías dominantes de la sociedad.

Si el discurso dominante es patriarcal, el femenino está ya implícito dentro de la formulación, lo cual implicaría su participación en la distorsión y ocultación de la opresión y explotación no sólo de la mujer sino de las clases obreras, marginales y minoritarias. Para nosotras las chicanas, por lo menos, el estudio del discurso literario no puede reducirse a una expresión de lo sexual y de lo psicológico, ni a la escritura del cuerpo. Las refacciones de poder y las prácticas de explotación y de opresión a distintos niveles sociales exigen un análisis no sólo del contexto económico concreto en el cual vivimos, de la estructura de clases en la sociedad capitalista y de las prácticas culturales que determinan nuestra experiencia, sino también de los discursos ideológicos que nos llevan a determinadas interpretaciones y a consentir a nuestra propia subordinación, neutralizándose así el contradiscurso.

Por lo tanto, mi estudio de las obras de María Amparo Ruiz de Burton, así como el de otras escritoras chicanas, partirá desde un análisis de la multiplicidad de discursos que se entrecruzan en el texto y de las prácticas culturales y sociales que dan origen a estas prácticas discursivas que sirven como estrategias para limitar o contener la hegemonía ideológica. A la vez tendré en cuenta que las estructuras de poder en el discurso surgen a partir de la experiencia tanto social como mental de las estructuras de poder en la realidad; esta experiencia es, por lo tanto, ideológica. Tendré también en cuenta que el sujeto femenino en la narrativa es constituido por la ideología, y asume las posiciones que las prácticas culturales y de significación le permiten en determinado momento histórico. En nuestras obras el discurso patriarcal no puede verse sin tomar en cuenta otras estrategias, como las de desplazamiento, destitución, resentimiento, rencor y asimilación, las cuales permiten la representación de la experiencia vivida por muchas generaciones de chicanos. A la vez, si consideramos que la ideología es contradictoria y permite la incidencia de prácticas progresistas, podremos rastrear el texto en busca de contraestrategias que *deconstruyan* la ideología dominante y permitan las desarticulaciones de esas estructuras de poder que nos dominan. Sólo

en las contradicciones dentro de esta red de discursos podremos situar el discurso del otro, no sólo en términos de género/gender sino de clase y de origen nacional.

EL DISCURSO FEMINISTA Y LA POÉTICA DE UNA LLAMADA ESCRITURA FEMENINA

Dos modalidades discursivas determinantes en la literatura
escrita por mujeres de las últimas décadas

Ana Bundgaard
Aarhus Universitet, Dinamarca

LA ya muy conocida polémica de estos últimos años sobre la cuestión de si las mujeres escriben en una forma específica, apenas se ha preocupado de *problematizar* si el llamado discurso femenino es un hecho ahistórico, o si éste se manifiesta en la literatura escrita por mujeres después de que las primeras reivindicaciones políticas feministas de finales del siglo XIX hubieran hecho su aparición. Por otra parte, y con bastante frecuencia, la crítica literaria de observancia feminista, la llamada ginocrítica, se enfrenta al texto objeto de interpretación con una actitud crítica preestablecida: la mujer existe como ente biológico y social y, por lo tanto, el texto creado por ella llevará necesariamente un sello o marca específico. Más sugerente sería practicar una lectura analítica del texto objeto de estudio o interpretación siguiendo un proceso abierto mediante el cual las problemáticas vayan surgiendo del propio texto, con el fin de poder analizar cuál es la modalidad discursiva de la que, consciente o inconscientemente, se vale la mujer escritora para simbolizar verbalmente la realidad que intenta apresar en el texto o ficción que analizamos. Y es que *escribir* supone *inscribirse* en una serie de discursos ya configurados, sean éstos literarios, políticos, sociales, filosóficos o religiosos, afirmándolos o contradiciéndolos. Todo discurso presupone como mínimo otro, que en ocasiones es tematizado de forma polémica explícitamente, y que en otras se insinúa irónicamente o como contradicción tácita. En el caso concreto de la narrativa escrita por mujeres en sus variadas manifestaciones genéricas (carta, diario, memorias, novela, relato, cuento, etc.) y en determinados periodos históricos, también se registran diversas unidades discursivas que a veces son afirmación de la razón

patriarcal y en otras su negación o rechazo. Probablemente - habría que realizar un análisis amplio para demostrarlo- la literatura escrita por mujeres, por tratarse de creación de minorías, haya sido desde sus orígenes controversial, subversiva, frente a los discursos del poder dominante. Sin embargo, es a partir de la consolidación de los movimientos feministas -este es el caso de Europa y Estados Unidos- cuando en la narrativa femenina se acentúa la nota controversial de un discurso "a doble voz", que formula reivindicaciones feministas dentro del sistema conceptual patriarcal. Pues bien, teniendo en cuenta las premisas precedentes, la problemática sería la siguiente: ¿cuándo y cómo empieza la mujer a utilizar el espacio de la narración literaria para hacer reflexiones sobre el hecho de ser mujer? ¿cuándo y cómo simboliza verbalmente la diferencia de los sexos y en qué discursos se inscribe para darle consistencia real a sus afirmaciones? Dos complejos discursivos me parecen interesantes respecto a lo anterior: el feminista en todas sus modalidades (burgués, sufragista, marxista, radical, de la diferencia) y, por otro lado, el discurso teórico-estético, o la poética de la llamada escritura femenina.

El feminismo en sus orígenes se formuló en términos de reivindicación de igualdad, argumentando a partir de la diferencia sexual, entendida ésta como categoría biológica. El discurso feminista burgués en la primera fase no cuestiona al patriarcado como tal, su referente ideológico es la filosofía humanista liberal que orientó a la revolución burguesa. La literatura escrita por mujeres anterior a la aparición del movimiento feminista, por lo menos la europea, que es en la que fundamento estas reflexiones, no incorpora o tematiza la reivindicación en términos de marginación, opresión, etc., lo cual es ya una realidad en las literaturas europeas a partir de la última década del siglo XIX, cuando la mujer escritora incorpora al texto narrativo el tema de la marginación como consecuencia del sexo. En el caso concreto de España, estas observaciones serían válidas para la obra de Emilia Pardo Bazán, Concepción Arenal y Rosalía de Castro. A partir de este momento puede hablarse ya de una interacción entre reivindicación de identidad social y narrativa escrita por mujeres, pero, habría que insistir en ello, el discurso referencial sigue siendo creación de la razón patriarcal y no específicamente femenino.

A partir de la segunda década del siglo XX, y simultáneamente con la propagación del conocimiento del marxismo, el feminismo se inscribe en este discurso teórico y conceptúa la diferencia sexual en términos de opresión, lucha de clases, etc., es decir, en terminología marxista. Estamos hablando aquí del feminismo marxista, que en su modalidad más radical ha llegado a definir a la mujer como clase y al trabajo doméstico como modo de producción. En España, esta dirección del feminismo tuvo como más sobresaliente representante a Lidia Falcón, quien en colaboración con Ana Estany creó en 1977 un partido feminista, cuyo objetivo era alcanzar un "poder femenino" en contraposición al masculino. El feminismo marxista radical terminó siendo una construcción teórica artificiosa por haber procurado, sin alcanzarlo, superar el vacío que siempre deja el discurso marxista en lo que se refiere al nivel de reproducción. No es éste el lugar para entrar en una crítica de la teoría marxista, únicamente sería oportuno apuntar que algunas de las lagunas teóricas inherentes a dicho discurso -entre otras, la ausencia de una teoría del sujeto y su relación con el lenguaje- en forma recurrente se formulan en términos de frustración por el feminismo marxista. Una consecuencia directa de la frustración aquí apuntada es la aparición de una nueva posición discursiva feminista en la década de los setenta. Es el llamado feminismo de la diferencia, ideado al margen y en contraposición con los sistemas discursivos elaborados desde una razón patriarcal. El discurso de la diferencia centra su interés más en el estudio de sistemas de pensamiento y cultura que en el de los sistemas políticos; se propone definir lo femenino como esencia, insistiendo en que la mujer tiene una serie de valores identificables como no patriarcales, ya que son aquéllos consecuencia de la negación del sistema de representación patriarcal. El feminismo diferencial sostiene que la mujer, para lograr su emancipación y realizar su libertad, no debe buscar apoyo teórico en ningún sistema de pensamiento precedente, para no ser absorbida o asimilada por el patriarcado, la mujer ha de crear su génesis. Partiendo de una *fantasmática* de autogeneración, el feminismo de la diferencia hace *tabula rasa* de toda la cultura procedente; intento, nos parece, fallido e irrealizable, en cuanto que el orden simbólico con sus sistemas de representación transmitidos por el lenguaje es una realidad

evidente, a la que no se puede sustraer ni el hombre, ni la mujer. Nacemos en una cultura y en una lengua. Ginandria es la palabra clave en este discurso:

“El feminismo, en su aspecto más radical, aspira a ser una alternativa de poder instaurado en las coordenadas de lo socioeconómico y político estructural. La ginandria no aspira a la toma del poder, sino a su destrucción. La ginandria aspira a conseguir la potencia en el ámbito de lo real, de lo existencial, de lo simbólico. La ginandria no cree en el poder sobre las estructuras porque no cree en el poder sino en el ciclo.

Así pues, la ginandria se definiría como herética dentro del movimiento feminista tradicional. Herética en la medida en que se opone a las ortodoxias admitidas por el feminismo: ciencia, racionalismo, poder. Herética en cuanto desprecia la política aceptada por la izquierda establecida”.¹

El feminismo de la diferencia encuentra su referente teórico en los filósofos de la emancipación, principalmente en Marcuse; en consecuencia, lo innovador de este discurso es que el centro de interés en relación con la problemática de la mujer se traslade desde lo político hacia lo psicológico, y en que se formule en términos ajenos al marxismo tradicional. El feminismo de la diferencia se interesa sobre todo por el análisis del sistema patriarcal, que incluye a otros modos de producción además del capitalismo. Postula el discurso de la diferencia que la mujer es todo lo no existente, lo reprimido en el seno del orden patriarcal; en consecuencia, la eliminación del modo de producción capitalista no llevará de forma inmediata a la emancipación de la mujer, lo cual sí será una realidad con la *deconstrucción* del sistema patriarcal, de ahí la necesidad inmediata de poner de relieve y realzar valores femeninos reprimidos durante el patriarcado, tales como lo oculto-inmanente, lo telúrico y maternal, todo lo que pertenezca (siguiendo siempre la argumentación de esta posición discursiva) a la vida y la naturaleza. En nuestra opinión, el feminismo diferencial radical creó un discurso ambiguo, cimentando, sin proponérselo, los valores patriarcales sobre la “mística de la

¹ Victoria Sendón, “Sobre diosas, Amazonas y vestales” en *Utopías para un feminismo radical*, pág. 239.

femineidad", y en la versión aquí superficialmente esbozada, acabó por configurarse como una ideología sexista y *chauvinista*. Además, al intentar definirse como discurso no mediatizado por otros sistemas de pensamiento, el discurso de la diferencia tuvo que enfrentarse muy pronto con planteamientos teóricos imposibles de resolver desde una perspectiva de emancipación: ¿cómo hacerle captar a la mujer su especificidad sin echar mano de mediaciones conceptuales patriarcales?, ¿cómo *deconstruir* el patriarcado desde el patriarcado mismo? Para resolver éstos y otros de sus planteamientos teóricos, el feminismo de la diferencia buscó apoyo en el psicoanálisis en las versiones críticas, tal y como estaba siendo formulado en los años 70 por escritoras como Sarah Kofman o J. Mitchell, quienes en su lectura crítica de Freud rebatían las lecturas e interpretaciones que el feminismo de los años 20 había hecho de él. El proyecto común de estas psicoanalistas era elaborar una teoría de la sexualidad femenina a partir de la diferenciación entre el Edipo en la niña y en el niño; es decir, dando prioridad a la fase edípica en la configuración de la identidad sexual de la mujer.

El feminismo de la diferencia logró inscribir fácilmente a la mujer en su sistema de valores, y fomentó además el interés por los aspectos creativos de una cultura llamada femenina. En la década de los años 70 la literatura escrita por mujeres se duplicó y triplicó. En España, Francia, Alemania e Inglaterra aparecieron en esos años nuevas generaciones de escritoras que rompieron con la literatura confesional de tinte social-realista, que en la década anterior, y en muy íntima relación con el feminismo marxista, había predominado en el panorama cultural de la mujer. La literatura de ficción ligada al discurso del feminismo diferencial es intimista, de introspección, de análisis y búsqueda. Ficción que, en la mayoría de los casos, en el nivel narrativo despliega el periplo de un personaje-mujer que siguiendo las huellas señaladas por la memoria encuentra la identidad originaria perdida en el laberinto de la lógica patriarcal. Desde el punto de vista formal es ésta una narrativa que muy conscientemente utiliza un discurso fragmentado, no lineal, rico en asociaciones y con enfoques múltiples. Literatura por lo demás muy alabada y promocionada por la crítica feminista que había sido generada a partir del propio discurso diferencial. Recuérdense que es en la década de los 70 cuando, como

resultado del proceso de consolidación del feminismo de la diferencia, en Europa y Estados Unidos se incorporan a los programas universitarios temas específicos de la mujer, o se crean centros de investigación o espacios culturales en los que la problemática de la mujer pasa a ser central. Habría quizá que recordar que en esta fase la cultura femenina es promocionada por las propias mujeres con cierto narcisismo un tanto problemático. En esos años, y desde una observancia de crítica feminista, la producción cultural de la mujer se valora exageradamente prescindiendo en muchos casos del carácter mediocre de la misma.

En la década de los 80, y concretamente en los últimos tres años, la frustración de los movimientos feministas es un hecho irreversible, quizá tenga razón la investigadora Julia Kristeva al afirmar que en la etapa actual del feminismo los proyectos colectivos deben ser abandonados en función de un nuevo feminismo que canalice la diferencia con el fin de dar expresión a la variedad y polifonía de lo femenino.²

El feminismo de la diferencia con sus múltiples variantes se desarrolló paralelamente en Francia y Estados Unidos; sin embargo, ha sido en Francia donde el debate tomó fuerza y trascendió teóricamente debido a las discusiones que en el campo del psicoanálisis estructuralista inició J. Lacan en torno de la cuestión de la sexualidad femenina y de lo femenino. En 1973 J. Lacan afirmó en televisión que "la mujer no existe". A lo largo de 1973 y 1974 sus seminarios versaron sobre la sexualidad femenina. La polémica que ocasionaron estos seminarios tuvo importantes consecuencias. Las teorías de Lacan fueron recibidas como provocación por las feministas de la diferencia y también por dos de sus alumnas, Luce Irigaray y Hélène Cixous, a la vez que Julia Kristeva, sin apartarse demasiado de la posición teórica del maestro, enfocaba la cuestión de la femineidad desde otra perspectiva. Las teorías de Lacan no pueden ser referidas en esta ocasión, a Lacan no se le puede referir, más bien hay que descifrarlo en una lectura analítica, proyecto que queda al margen de este trabajo. Los resultados teóricos de los seminarios aquí mencionados fueron recogidos y publicados en 1975 con el título de *Seminario XX,*

² Julia Kristeva, "Women's Time" en *Signs*, vol. 7, núm. 1, 1981.

Encore, y cambiaron de alguna manera la dirección del debate feminista de la diferencia en Francia y abrieron la posibilidad para que las tres psicoanalistas e investigadoras antes nombradas formularan los conceptos básicos del llamado discurso de la escritura femenina. Para Lacan los conceptos hombre y mujer son abstractos y nunca coincidentes con una identidad sexual, se puede nacer hombre o nacer mujer sin que ello signifique que conscientemente sepamos qué significa ello para nosotros, pues no hay identidad entre nacer hombre y sentirse hombre. Lo femenino y lo masculino son en su opinión posiciones dentro del discurso. Lo femenino es lo que no se deja representar en lo simbólico y, por lo tanto, lo que está fuera de la ley. Ser hombre significa situarse en el lugar de la ley, ser mujer es ser lo radicalmente *otro*. Lacan no formula su teoría en términos de represión, el hombre y la mujer están por igual reprimidos dentro del espacio de lo simbólico patriarcal. La diferencia entre los sexos existe, el hombre encuentra su representación en lo simbólico, la mujer no. La mujer, según Lacan, tiene la posibilidad virtual de *deconstruir* la lógica falocrática del sistema patriarcal, si logra dar expresión lingüística a su gozo, a lo preedípico, con lo que está relacionada. De ahí su potencial subversivo.

Julia Kristeva, Hélène Cixous y Luce Irigaray, desde una posición crítica frente a Lacan, van a configurar el discurso de la escritura femenina (*l'écriture féminine*). Las tres son psicoanalistas y lingüistas a la vez que investigadoras de la literatura. Kristeva es la más teórica, sus aportaciones a la semiótica y lingüística son internacionalmente conocidas, lo mismo que sus análisis sobre la literatura de vanguardia recogidos en su obra *La revolución del lenguaje poético*. Es la más ortodoxa lacaniana en lo relativo a la teoría sobre la diferencia sexual. Kristeva considera lo femenino y masculino como abstracciones equivalentes a la ley y su transgresión. Sin haber practicado la escritura femenina ha contribuido a precisar su definición mediante la teoría de la oralidad que está formulada en su tesis doctoral. Kristeva distingue entre lo semiótico y lo simbólico, ambos registros separados por el corte tético que marca el paso del lenguaje corporal no *sígnico* al de los símbolos. En el lenguaje del adulto se pueden localizar los dos registros, si bien es en la poesía, en el habla de los niños y de los psicóticos

donde lo semiótico está más representado. El lenguaje oral conserva igualmente huellas o marcas del registro semiótico: el ritmo, la rima, los juegos de palabras, la metonimia y el desliz del sentido serían algunas de estas marcas, que por lo demás están ausentes de todo discurso regido por la lógica unívoca fálico-patriarcal.

Irigaray es entre estas tres psicoanalistas la que ha reaccionado de forma más radical frente a las teorías lacanianas sobre la sexualidad femenina y la relación entre mujer y subconsciente. En 1974 publicó su tesis doctoral *Speculum* que incluye la crítica y *deconstrucción* del sistema filosófico y científico del patriarcado, y rebatiendo además las teorías de Freud y Lacan. Sus tesis fueron recibidas con júbilo en círculos feministas. Irigaray afirma la identidad entre subconsciente y mujer, y sostiene que existe un discurso femenino en potencia, todavía no realizado, opuesto al patriarcal falocéntrico y unitario. La práctica del discurso de la heterogeneidad femenina, opina Irigaray, llevaría a la *deconstrucción* de la lógica patriarcal, desde lo plural.

Cixous crea una modalidad de expresión en la que combina teoría y práctica para exponer sus conceptos sobre lo que ha de entenderse por escritura femenina. El discurso femenino en su práctica llevaría a la mujer a un reencuentro con su propio cuerpo. La escritura femenina es un texto-cuerpo, texto-piel, formulada desde una posición que puede decirse que está más allá de la ley, discurso de transgresión, muy próximo a lo semiótico de Kristeva. La escritura femenina en la práctica propuesta por Cixous lleva a la creación de un texto fluido y fluyente, organizado desde el inconsciente, siempre abierto y circular. Cixous propone la llegada a un texto cuyo sujeto trate de traspasar el umbral de lo prohibido, texto escasamente representado en la historia de la literatura con las pocas excepciones de escritores como Kleist, Hölderlin o Rilke, y en su opinión entre las mujeres una única: Clarice Lispector, quien ha logrado anular los límites entre lo masculino y femenino. El proyecto de Hélène Cixous tal y como se encuentra realizado en su obra de 1977 *La venue a l'écriture* es sin duda interesante aunque el predominio absoluto del registro de lo imaginario resulte problemático desde el punto de vista del lector. Frente a un texto escrito desde la poética de la escritura femenina

en la versión aquí esbozada surge la pregunta de si realmente nos encontramos ante un ejemplo de nueva literatura de vanguardia. Lo cierto es que el proyecto de un discurso femenino estructurado desde la lógica del inconsciente todavía no ha logrado convertirse en modelo o referente discursivo para la literatura escrita por mujeres.

Hasta aquí y sólo esquemáticamente se han ido perfilando las fases por las que ha ido pasando el proyecto de construcción de un discurso femenino en el que la mujer se sienta representada, dejando de ser una ausencia en el discurso simbólico patriarcal. Las posiciones discursivas aquí apuntadas tematizan la igualdad como reivindicación, la diferencia como protesta y afirmación de lo femenino, y la identidad como lo otro no representado.

Sigue sin respuesta la cuestión de si existe lo femenino. Enigma nunca resuelto, siempre insinuado en la literatura de ficción. Quizá tengamos una vez más que ponernos del lado de Freud, quien definió a la mujer como "continente oscuro", cuya clave de desciframiento la tengan probablemente los poetas. Quizá sea el discurso de la ficción, ése que una y otra vez intenta capturar la realidad por las palabras, y que sabe que no lo logra plenamente, quizás sea él el único que simbolice la diferencia sexual sin dar la respuesta definitiva. Quizá nuestro interés por la literatura escrita por mujeres, interés que aquí nos reúne, tenga algo que ver con ese deseo utópico de encontrar una respuesta a un enigma que sabemos indescifrable. Ante el texto objeto de análisis nos encontramos una y otra vez con la misma problemática: ¿cómo simboliza la mujer escritora su femineidad o diferencia sexual y en qué registro discursivo se inscribe para organizar el proceso narrativo de la ficción que la exprese?

Bibliografía

Amorós, Celia, *Hacia una crítica de la razón patriarcal*. Barcelona, Anthropos, 1985.

Cixous, Hélène, *Die unendliche Zirkulation des Begehrens*. Berlín, 1977.

González, Anabel, et al., *Los orígenes del feminismo en España*. Madrid, Zero Zyx, 1980.

Irigaray, Luce, *Das Geschlecht das nicht eins ist*. Berlín.

Kristeva, Julia, *La Révolution du langage poétique*. París, Edit. du Seuil, 1974.

———*Des Chinoises*. Paris, Ed. des Femmes, 1974.

———*Histoires d'amour*, Editorial Denoel. Existe traducción al español editada por Siglo XXI.

Martín Gaité, Carmen, *Desde la ventana*. Madrid, Espasa Calpe, 1987.

Mitchell, J., *Psicoanálisis y feminismo*. Barcelona, Anagrama, 1975.

Sau, Victoria, *Aportaciones para una lógica del feminismo*. La Sal, Edicions de les Dones. (Cuadernos Inacabados, 7.)

LA IMAGEN DE LA MUJER EN LA NOVELA FRONTERIZA

Dina Gutiérrez Castillo
California, Estados Unidos

DENTRO de la narrativa fronteriza la imagen de la mujer mantiene las dos vertientes arquetípicas: la mujer violada y la mujer virgen; la mala y la buena. Aparte de estas dos clasificaciones, en la ficción fronteriza se empieza a manifestar un cambio en la presentación de la mujer: su personificación ya no se limita a lo blanco o negro de su ser, sino que la expone dentro de un nivel realista. Así, mientras que todavía se ven los dos opuestos, también hay figuras femeninas que manifiestan tanto el bien como el mal inherente en cualquier persona. De tal modo, la presentación de una mujer multidimensional y compleja va desmitificando los estereotipos femeninos tan arraigados en la cultura y psicología del mexicano, del chicano y, en realidad, en la psicología mundial. Tal suceso apunta hacia un esfuerzo por comprender a la mujer tal como es, en particular cuando la obra se origina en el hombre. El modo en que se le presenta evidencia, también, un avance primordial de la literatura del área, ya que, al ir sentando pautas antes raramente vistas en la ficción de ambos países, la literatura fronteriza va abriéndose paso y colocándose a nivel mundial.

Este estudio resumirá algunos de los modos en que se ha presentado a la mujer en la literatura de la frontera México-Estados Unidos. Se basará en algunas novelas mexicanas y chicanas representativas de la vivencia fronteriza, escritas tanto en inglés como en español. El propósito principal es ver cómo difiere, o se asemeja, la percepción masculina de la mujer dentro del contexto fronterizo. Se espera, ante todo, que ésta sea la semilla de un futuro *corpus* crítico que explore el tema más a fondo.

Antes de entrar en el estudio, es necesario aclarar lo que considero el punto de partida para el acercamiento a la literatura fronteriza: su definición. Ya varios críticos literarios chicanos y escritores mexicanos han intentado sentar los parámetros de la literatura fronteriza. Entre ellos se encuentran Luis Leal,

Armando Miguélez, Francisco Lomelí, Miguel Méndez, Carlos Monsiváis, Federico Campbell. Mientras que todos ellos no están de acuerdo en una definición concreta, un aspecto que los une es su interés por explorar el enfoque que en la ficción se da a la zona fronteriza entre México y Estados Unidos. Federico Campbell, en su reciente artículo "La frontera como espacio literario",¹ define como "frontera" el área geográfica del noroeste de México, según se presenta en la novela *Los motivos de Caín* de José Revueltas. A la vez, su interpretación de la frontera se extiende a lo metafórico:

"Como metáfora espacial, punto de fuga o fuerza centrífuga narrativa, la frontera suele evocar un mundo intermedio, un área en la que triunfa el claroscuro, un lugar de encuentro y de rechazo, una línea divisoria entre el sueño y la vigilia, entre la verdad y la mentira, entre la realidad y el deseo".²

Como se puede apreciar, para Campbell el concepto de frontera comprende más que lo geográfico.

Por otro lado, el autor de *Peregrinos de Aztlán*, Miguel Méndez, acepta como delimitación geográfica de la frontera no sólo la zona fronteriza mexicana, sino su contraparte estadounidense. Concuerta, de tal manera, con las variadas investigaciones interdisciplinarias que comprueban semejanzas de factores socioculturales en ambos lados de la división política. Por lo tanto, para Méndez "existe una cultura fronteriza con asiento en una vasta región en que la cerca divisoria no mengua ni entorpece la espontaneidad con que se manifiestan de continuo los fenómenos idóneos a la naturaleza del área, y que son consecuencia también de las condiciones vigentes y del devenir histórico."³ Por consiguiente, la literatura fronteriza va a enfocar este fenómeno: la dinámica que evidencia convergencias y divergencias socioculturales en un lugar no dividido por confines políticos.

¹ Federico Campbell, "La frontera como espacio literario" en *La Comunidad* suplemento dominical del periódico *La Opinión*, núm. 347, 15 de enero de 1987. Los Angeles, California.

² *Ibid.*, pág. 5.

³ Miguel Méndez, *De la vida y del folclore de la frontera*. Tucson, Arizona, Mexican American Studies and Research Center, University of Arizona, 1986, pág. 3.

En este estudio me limito a algunas novelas, y hago referencias breves a narraciones cuya acción transcurre en ambos lados de la frontera. El número de obras mexicanas es limitado, siendo que el tema de la vivencia fronteriza como asunto primordial novelado es escaso. Aún más, la presentación de la mujer en la ficción fronteriza es casi inexistente, ya que el asunto que motiva estas novelas concierne al hombre que emigra hacia el norte. Tal es el caso de *Murieron a mitad del río*, de Luis Spota,⁴ y *La frontera plural. Estancias de un amor indocumentado*, de Miguel Álvarez Acosta.⁵ Sin embargo, no se puede ignorar el surgimiento reciente de novelistas (hombres y mujeres) del norte de México que reflejan la realidad fronteriza desde una perspectiva interna y propia, saliendo del rígido centralismo que ha determinado la expresión literaria nacional en el pasado. Esta ficción queda por estudiarse. Tampoco se debe negar que, junto con los cuentistas de la Revolución mexicana, como Rafael M. Muñoz, hace años ya se hacía escuchar una mujer escritora que reflejaba la realidad norteña desde un punto de vista femenino: Nellie Campobello.⁶ Su revaloración como precursora de la literatura fronteriza se va haciendo cada día más necesaria, en especial porque entre sus narraciones se perfila una serie de mujeres nada tradicionales, como lo son la coronela Nacha Ceniceros y la madre, en su libro *Las manos de mamá*.

Dentro de la literatura que nos concierne, se evidencian, en varias novelas, los dos polos utilizados para caracterizar a los personajes femeninos. Vale mencionar de paso, sin embargo, que en éstas, la mujer raramente es personaje principal, pero sus acciones, determinadas por su papel -tradicional o no- influyen en el futuro de los otros personajes. El arquetipo de la mujer virgen y sus variantes se evidencia en la narrativa fronteriza por medio de la madre abnegada, religiosa y sumisa. Llama la atención, en particular, la presentación que John Rechy hace de la mujer mexicana excesivamente religiosa. En "El Paso del Norte" dice:

⁴ Luis Spota, *Murieron a mitad del río*. México, Costa-Amic Editores, 1981.

⁵ Miguel Álvarez Acosta, *La frontera plural. Estancias de un amor indocumentado*. México, Joaquín Mortiz, 1979.

⁶ Me refiero aquí a la obra *Mis libros* (México, Compañía General de Ediciones, 1960) en la que se incluye *Las manos de mamá*, de la citada autora.

“The procession starts downtown in El Paso, outside the churches, and the groups join each other in the streets [...] The shawled ladies of the Order of Saint Something grip rosaries and mumble and feel -as rightly so as anyone in the world- Holy”.⁷

A la madre mexicana la describe un tanto débil y temerosa de su propia sexualidad, mientras que -indirectamente- comenta sobre la moral norteamericana:

“Mexicans really love Mothers. Americans don't I don't have a single American acquaintance whose mother faints everytime he comes home and again when he leaves. Mine does. The Mexican mother -love has nothing to do with sex, either. You can imagine an American wanting to make it with his mother. She is slick. She looks almost as young and bad as he does. But can you imagine making it with your mother if she wears a Black Shawl, and, even if she doesn't, she acts all the time like she is wearing One?”.⁸

La excesiva religiosidad y castidad que vive la madre del narrador muestran la continuación de los cánones culturales mexicanos a través de la frontera.

La visión de la mujer mexicana abnegada, silenciosa y digna, protectora del bienestar familiar cual virgen María o virgen de Guadalupe, se ve tanto en *La frontera plural* como en *Murieron a mitad del río*. En la primera novela, Anselmo Lara, el personaje principal, recuerda a su madre de ese modo. Igualmente, José Paván en la segunda novela, encuentra mujeres que caben dentro de la descripción anterior en los lugares a donde llega, una vez que pasa a Estados Unidos. Por ejemplo, Catalina, la joven chicana que se enamora de él, y doña Manuela, quien se encarga de prepararle sus alimentos. En otra novela, *The Rain God: A Desert Tale* del escritor chicano Arturo Islas, se nota otro personaje similar en la nodriza del niño Miguel Chico: María, una mujer mexicana sencilla, es la que implanta su cultura en el niño. En ambas novelas, esta perspectiva de la mujer abnegada y digna se contrapone con la imagen de la hembra norteamericana quien, a la vez, representa el objeto de los deseos sexuales de los personajes principales. En *La*

⁷ John Rechy, “El Paso del Norte” en *Evergreen Review*, vol. 2, núm. 5, pág. 128.

⁸ *Ibid.*, págs. 134-135.

frontera plural, Annette Stekner, la bella y pura hija de uno de los patrones de Anselmo Lara, se le entrega; así, pasa de mujer virginal a la amante prohibida del mexicano. En *Murieron a mitad del río*, lo mismo sucede con Leslie Walker, mujer calculadora, casada y seductora, quien aparece totalmente ajena al tipo de mujer que José Paván ha tratado. Leslie, al igual que Annette, se deja llevar por sus impulsos y no piensa en las consecuencias.

En dos novelas escritas en español por chicanos, *Peregrinos de Aztlán*, de Miguel Méndez,⁹ y *El diablo en Texas*, de Aristeo Brito, la proyección de la mujer abnegada y fiel persiste. Entre los varios personajes femeninos de *El diablo en Texas*, Marcela, la madre del niño nacido en el río -futuro narrador de la historia novelada del pueblo Presidio Ojinaga- es el mejor ejemplo de la abnegación femenina. Sin embargo, aparte de mostrar fidelidad y recato durante la larga espera de su marido que está en la cárcel, Marcela es una mujer que desafía al diablo cuando éste no la deja cruzar el río para que su hijo nazca en el lado mexicano. He aquí una de las primeras mujeres que, pensando en el bienestar de su bebé, intenta romper barreras limitadoras. Su valentía, no obstante, le cuesta la vida misma. En la pugna entre el bien y el mal (la mujer-virgen y el diablo), el mal es el triunfador, simbolizando de tal manera el futuro control foráneo en tierras antiguamente mexicanas.

En *Peregrinos de Aztlán*, Beatriz García del Valle es la máxima personificación de la resignación a su estado de subyugación ante el esposo:

“Lencho no trabaja, por juzgar los trabajos manuales indignos de su talento [...] Convirtió a su mujer en coneja, y a cada año escaso la ponía a parir [...] La familia [...] subsistía gracias a los afanes de la mujer que lavaba ropa y hacía tortillas para la venta”.¹⁰

Su situación se asemeja a lo que la psicóloga Juana Armada Alegría ha llamado “el masoquismo de las mexicanas”, atribuido al sentido de culpa por ser mestiza y al sentido de inferioridad que esto le confiere. Se ve inferior al hombre y todo intento

⁹ Miguel Méndez, *Peregrinos de Aztlán*. Tucson, Arizona, Editorial Peregrinos, 1974.

¹⁰ *Ibid.*, pág. 92.

de cambio la hace sentirse pecadora, traidora, como la Malinche.

Dentro de su clasificación de la mujer mala, la Eva echada del paraíso, tenemos a las dos seductoras ya mencionadas anteriormente. Tanto Leslie Walker como Annette Stekner, vistas desde una perspectiva mexicana, son portadoras del mal: el futuro de sus amantes es afectado a causa de los amoríos con ellas. Éstas, como consecuencia de sus acciones, también son blanco de un castigo social. Annette se mata trágicamente al concluir que su amor por Anselmo nunca será comprendido en el Texas de los años 40, y por el sentido de culpabilidad que siente por ocultarle su pecado a su padre. Leslie, por otro lado, tiene que soportar los ultrajes del esposo y, como si fuese poco, los avances de otros hombres que la consideran una mujer fácil. Hay que notar aquí que, aunque los dos personajes masculinos de ambas novelas sufren consecuencias negativas por sus amores ilícitos, ninguno de los dos es directamente "castigado" por ello. Es evidente, entonces, lo que afirma Luis Leal en su estudio de los arquetipos femeninos en la novela mexicana: "La sociedad castiga a la mujer promiscua solamente, tanto dentro como fuera del matrimonio".¹¹ Es interesante notar, además, en estos sucesos novelados, la percepción del mexicano sobre la mujer norteamericana. Aún más, llama la atención el final trágico que los dos personajes femeninos tienen. Su nacionalidad no importa, su castigo es similar al que hubiera tenido la mujer mexicana.

Otra dimensión de la mujer mala y calculadora, que se vale de la manipulación para conseguir lo que desea, se encuentra en la mamá Chona en *The Rain God*. El personaje se parece a las mujeres austeras del escritor mexicano Agustín Yáñez. Mamá Chona, mexicana de la clase media que reside en Estados Unidos, se empeña por mantener unida a su familia; pero por su estricta rigidez moral e insistencia en la superioridad religiosa de su familia sobre la población mexicana del otro lado, va perdiendo el amor y apoyo de sus hijos. Se niega a aceptar que sus antiguos cánones culturales no se prestan a la realidad nueva que su familia está viviendo. Consecuente e irónicamente,

¹¹ Luis Leal, "Arquetipos femeninos en la literatura mexicana" en *Latin American Frontiers. Proceedings of the Pacific Coast Council on Latin American Studies*, núm. 7, 1980-1981, pág. 80.

la familia, los Angel, aparece desintegrada y hasta degradada.

En *Peregrinos de Aztlán* se desarrolla otro personaje similar. La señora Dávalos de Cocuch es una mujer aparentemente buena y generosa, pero se vale de los pobres para dar apariencias de gran señora. Con ellos recupera el honor perdido al tener que entregarse a hombres más poderosos que ella y su esposo, para así mantener su estatus social. Además, su actitud de benevolencia le sirve para "ganarse el cielo". Estas dos mujeres, como es obvio, aparentan ser buenas mientras que, en realidad, son malas. Pero vale observar de paso que la ilusión que viven responde al ambiente en que viven. Ambos narradores presentan su actitud desesperante ante cambios y demandas que ellas no pueden controlar del todo. Mamá Chona, ridículamente, quiere mantener, a costa de todo, su cultura dentro de su ambiente cultural nada mexicano. Así, va cerrando los ojos a las reacciones de sus hijos. La señora Cocuch, por otro lado, llena de hipocresía y exagerada melancolía por los pobres, lucha por mantener la posición social que ha obtenido y que no quiere perder; teme volver a ser pobre. En ella se personifica el concepto de la Malinche, sin duda alguna. Ha perdido su honor a cambio de una seguridad económica falsa. La opinión de Octavio Paz resume esta interpretación: "Ella -la Malinche- encarna lo abierto, lo chingado, frente a nuestros indios, estoicos, impenetrables y cerrados".¹²

Lo contrario de estos personajes femeninos se evidencia en la caracterización de mujeres aparentemente malas, pero que son todo lo contrario. Las circunstancias en que se vieron las han llevado a ser prostitutas, pero su integridad humana no se pierde. Tal es el caso de la Malquerida en *Peregrinos de Aztlán*. Una joven inocente, de pueblo, que resulta *piruja* porque el señor Cocuch la engañó y la vendió a un viejo verde. En la novela *Clemente Chacón*, de José Antonio Villarreal, sucede algo similar. La pueblerina Jesusita, futura madre de Clemente Chacón, es violada de niña al trabajar de criada en la casa de Don Cayetano, el gachupín del pueblo. La relación Malinche-mujer caída es obvia aquí. Sin embargo, su esfuerzo por salir de esa situación opresiva y buscar un futuro más llevadero la

¹² Octavio Paz, "Hijos de la Malinche" en *El laberinto de la soledad*. México, Fondo de Cultura Económica, 1970, pág. 78.

impulsa hacia la frontera. Allí puede ejercer su oficio y reivindicar su pasado por medio de sus hijos: su hija llega a ser gerente de banco en Ciudad Juárez y su hijo, Clemente, un hombre de negocios respetado en El Paso.

De tal manera, se va notando un cambio en la percepción de la mujer: el narrador profundiza en las razones que causan su caída e intenta justificarla y, en el caso de Jesusita, enmendar su vida dentro de un medio ambiente menos tradicional y más acogedor hacia los necesitados.

Los personajes femeninos más completos y mejor desarrollados, capaces de ser malos y buenos, se evidencian, en particular, en la narrativa fronteriza escrita por chicanos. Tal proyección se hace posible por el rompimiento con actitudes tradicionales más arraigadas en el mexicano y el chicano. Pero también acaece por una dinámica en la vivencia fronteriza que requiere, si no un cambio, un ajuste entre lo tradicional y lo nuevo para poder sobrevivir económicamente y/o recobrar la dignidad perdida ante el enemigo. En un cuento de Justo Alarcón, "Ojo por ojo y...", tal es el caso. Una joven mujer, Adelita, se arma de valor para ir en contra del ranchero O'Neil que días anteriores había capado a su esposo, Crispín. Con su venganza personal, recobra también el honor que su pueblo perdió al ser atacado uno de sus habitantes por los gringos del otro lado del río.

En el reciente cuento de Miguel Méndez, "Muerte y nacimiento de Manuel Amarillas", se aprecia este cambio también. La Remija, mujer pobre con cinco hijos, al contrario de la mujer abnegada de *Peregrinos de Aztlán*, lucha por mejorar la situación en que se encuentra. En ella se personifica el amor a los hijos mezclado con frustración y desesperanza al no poder conseguir el sustento para la familia en el momento en que está por dar a luz a Manuelito.

Finalmente, en la novela de Rolando Hinojosa *Estampas del valle y otras obras*, culmina una nueva caracterización femenina. Estos personajes ya no caben dentro de los moldes establecidos por los arquetipos tradicionales. Existe una dualidad creciente en la exposición del psiquismo femenino. Las mujeres pasan a formar parte estelar de la narración. Ya no son personajes de fondo sino que, a través de sus acciones, se va modelando la vida en un pueblo pequeño al norte del Río Bravo: Klail City. Dos de ellas son Viola Barragán y la Güera Fira. La primera

es una mujer que sola se ha abierto camino como ha podido; se casa varias veces e, inclusive, tiene la oportunidad de salir del país cuando se casa con un alemán. Al regresar al pueblo, Viola es viuda y rica, se da el lujo de una vida acomodada y hasta puede, sin ningún impedimento moral, enlazar relaciones amorosas con hombres casados. Sin embargo, su vida privada no molesta a nadie. No es considerada una mujer mala, sino muy sensata y admirada por todos en el pueblo.

La Güera Fira, la prostituta del pueblo, es presentada también como una mujer libre de prejuicios y tradicionalismos sociales que limiten su estilo de vida. Hinojosa la muestra con simpatía tal como es, porque al igual que todos trata de sobrevivir de su trabajo.

Para concluir, es obvio que los estereotipos femeninos todavía existen en la literatura fronteriza. Sin embargo, se da un progreso lento hacia la presentación de la mujer sin encasillarla dentro de un molde ya fijado en el pasado. Estas caracterizaciones han sido producto masculino, pero muestran un avance hacia una visión más justa y humana de la mujer, en toda su complejidad, en la literatura fronteriza.

AUTORIDAD *IN ABSENTIA*: LA CENSURA PATRIARCAL EN LA NARRATIVA CHICANA

Margarita Tavera Rivera
San Bernardino, California

EL título del simposio me dio mucho en que pensar. Al mencionar dos culturas en contacto, vacilé entre las culturas mexicana y chicana, y entre las dos culturas femeninas: la de la mexicana y la de la chicana. Después de estas dudas y de la confrontación del texto, opté por encaminar mi estudio sobre las culturas femeninas como parte de las culturas mexicana y chicana.

En 1950, Rosario Castellanos entregó su tesis de maestría titulada "Sobre cultura femenina", un trabajo que apunta minuciosamente al ámbito de la mujer dentro de la cultura mexicana. La obra de Castellanos es un enfrentamiento a lo que se ha de combatir, hay que conocer al enemigo antes de combatirlo. Es necesario identificar las fuerzas que controlan y definen las acciones de las mujeres para identificar cambios. En Estados Unidos a fines de los años sesenta y principios de los setenta aparecen ensayos que intentan descifrar la influencia de la cultura mexicana sobre la realidad social y política de las chicanas. Hay una nostalgia por mantener tradiciones y costumbres que apoyan arquetipos masculinos y femeninos. No se hacen esperar artículos, escritos en su mayoría por hombres, que ensalzan la posición de la chicana dentro de una cultura que la endiosa en su papel de madre abnegada, de esposa fiel o de virgen casta y pura; o bien ensayos escritos por chicanas, que intentan aclarar la posición de la mujer chicana dentro de su propia cultura; cultura cuyo sistema social se basa en el patriarcado. Algunos de los ensayos proponen un rechazo de los patrones machistas, que sólo habían cambiado de espacio geográfico, e intentan controlar el comportamiento de las chicanas y chicanos siguiendo patrones arraigados en la cultura chicana.

La literatura, parte íntegra de la cultura chicana, expone los mismos conceptos idealizando la familia como centro nutritivo

de la cultura y generalmente apoyando el sistema patriarcal.

La literatura de las chicanas abre nuevas vías en la expresión narrativa. El personaje central deja de ser masculino y en constante búsqueda por una identidad ligada a una cultura que privilegia su posición por el simple hecho de ser varón. La protagonista de la escritora chicana busca las razones de su posición inferior y se concentra en examinar la realidad de la protagonista que se desenvuelve dentro de una cultura femenina que mucho le debe a la mexicana, pero que no niega la influencia de Estados Unidos.

He escogido para mi análisis una colección de cuentos de Helena María Viramontes, escritora chicana nacida en Los Angeles en 1954: *Mariposas nocturnas y otros cuentos*,¹ escrita en inglés, cuya temática abarca gran número de los problemas de mujeres que saben que existen dentro de dos culturas. Me limitaré a tres cuentos, "Mariposas nocturnas", "Creciendo" y "El café Caribú".

En "Creciendo" la protagonista es una adolescente que ha perdido su libertad de niña al cruzar el umbral de la pubertad. Ante la acusación de su padre, "Tú eres mujer", que aparece en el texto en mayúscula, y que la protagonista diviniza, "su voz tronó como si viniera de los cielos",² el ser mujer le niega toda libertad de acción. No entiende la desconfianza de su padre, y sólo se da cuenta de la pérdida de libertad que le trae su condición de mujer al pararse a observar un juego de pelota en la calle. Recuerda cómo ella también jugaba pelota y correteaba lagartijas. Pero eso cuando era niña. Ahora que es mujer debe ir acompañada de su hermana menor a todos lugares. Al final, siente gran compasión y cariño por la pequeña hermana que la acompaña, pues se da cuenta que para ella sus días están contados. Lo más triste es que la niña no se da cuenta porque como dice Naomi, "Es curioso, los viejos siempre quieren ser jóvenes y los jóvenes quieren ser viejos". La protagonista intenta cuestionar las prácticas culturales recordándole a su madre que ya no deben ligarse a patrones viejos, pues han dejado esa cultura en otro lugar. Le recuerda que deben cambiar con

¹ Helena María Viramontes, *The Moths and Other Stories*. Houston, Texas, Arte Público Press.

² *Ibid.*, pág. 32.

los tiempos y las situaciones: "En los Estados Unidos es diferente, Amá. Aquí las muchachas no necesitan acompañantes. Los padres les tienen confianza a sus hijas". "Pregúntale a tu padre", -responde la madre, y Naomí sabe que ante él no es posible ser racional; en su casa se hace lo que él dice. Naomí se queja porque su comportamiento ha sido definido por una cultura que la considera como posesión y porque ella no sabe cómo debe de actuar.

En "Mariposas nocturnas" la protagonista es una jovencita que intenta establecer comunicación entre tres generaciones de mujeres, ella, su madre y su abuela. Sólo logra comunicarse con su abuela mientras que las madres e hijas quedan incomunicadas. El papel de la madre dentro de cualquier cultura regida por patrones patriarcales es compleja. Según cambia el papel civil de la mujer, cambia su postura ante la institución familiar; como madre y esposa apoya las costumbres y tradiciones y todavía más importante, cuestiona el por qué de ellas. La autoridad del patriarcado radica en su habilidad de ejercer el control sobre sus familiares. Parte importante de éste es el control sobre la sexualidad y la fertilidad de los miembros femeninos de su familia. La castidad de las hijas, la fidelidad de la esposa son señales de autoridad y poderío. Al dejar la mujer sus años fecundos aunque no pierda su sexualidad, ésta queda fuera del control del patriarca.

El papel de la madre respecto a las hijas es muy interesante. La madre hace el papel de verdugo inculcando obediencia y respeto a las tradiciones que la mantienen a ella y a otras mujeres de su familia bajo el control paterno, y funciona muchas veces como el padre *in absentia*. Ella es la que le dice a la niña que sus actividades no son propias de su sexo, las niñas no hacen esas cosas, deja eso para los muchachos. Entre la madre y la hija hay siempre una relación antagónica, ya que la hija busca la libertad y la madre se propone enseñarle a obedecer. Entra en el escenario la abuela, y ella por su edad deja ya de ser parte de esa crisis de acoplamiento.

La religión juega papel importante en el control de las mujeres, y el padre asegura que no sería tan rebelde hija si fuera a la iglesia con más frecuencia. La iglesia católica en complicidad con la madre le enseña a la niña que para llegar a ser mujer debe aprender abnegación y servilismo.

La abuela ya no está ligada a un comportamiento definido por su sexualidad. Hay entre la abuela y su hija una relación de contrincantes, así como la que existe entre la madre y su hija, o sea, la nieta. Pero entre las dos, la abuela y la nieta, hay una relación dotada de intereses. Las dos, la nieta y la abuela, están fuera del control masculino, una porque ya, según la organización patriarcal, carece de sexualidad, y la otra porque todavía no la alcanza. La abuela vive sola, y la nieta está sola, no porque no tenga hermanas, sí las tiene, sino porque su comportamiento la aísla del grupo femenino. La nieta no se comporta como ser en entrenamiento para ser mujer, y sus hermanas, su madre y su padre la señalan por esto. Pero la abuela la ayuda, estableciendo una relación alternativa donde la niña se propone hacer cosas con sus propias manos. No tanto en las ocupaciones llamadas femeninas, como bordar o tejer, sino en un acercamiento a la tierra, sembrando plantas, enseñándole que la creación existe fuera del cuerpo femenino. Al final la nieta acompaña a su abuela en el camino a la libertad final, la muerte.

“El café Caribú” presenta varias culturas en contacto. La protagonista central es otra vez una jovencita con muchas responsabilidades; una de ellas es cuidar de su pequeño hermano hasta que regrese su madre del trabajo. Es una narrativa de múltiples perspectivas que entreteje las vidas de una variedad de personajes que sobreviven por la misericordia de unos y otros. Presenta un fluir de miserias sufridas por todos los habitantes que existen a orillas de lo legítimo. Trata el problema de los ilegales; pero es algo más. La variedad de perspectivas borra las fronteras culturales e internacionales. La madre del cuento, vista por fuera es una mujer sin nombre que oscila entre la realidad del presente y la crueldad del pasado. La escritora hace una equivalencia entre lo que sucede en Estados Unidos, el norte, a los ilegales y las atrocidades cometidas en los países centroamericanos, en este caso Nicaragua. La ambigüedad de la realidad del estatuto de los niños es escalofriante, pues se pregunta cuál es la diferencia en su tratamiento. Al niño de cinco años que es detenido porque es parte del complot contra el gobierno en el poder, o los niños que se esconden de un lado a otro para que no los capture la “migra” y los regrese a su país donde sólo los espera la

muerte.

Este relato presenta un problema que no se ha tratado en la literatura. El problema de la mujer sola que, muchas veces acompañada únicamente por sus hijos, deja su país para aventurarse en busca de una vida mejor. La literatura ha tratado el problema del hombre que deja su familia, y se aventura al otro país en busca de una vida mejor para su familia pero no el de la mujer que hace lo mismo. El número de mujeres que hacen esto ha de ser grande, ya que muchas quedan solas cuando sus esposos se van y muchas veces no regresan. En el caso de las mujeres de los países centroamericanos, los esposos, hermanos, hijos y padres no regresan ya que han sido muertos. ¿Y cómo es que las mujeres sobreviven y continúan su vida? En el caso concreto del cuento, la mujer ha abandonado su país en busca del hijo que le han desaparecido y que ha sustituido con otro, éste con la hermana, niña que ya se prepara para su papel nutricional, cuidando de su hermanito como una madre.

Para concluir, es importante aclarar dos cosas, que las culturas mexicana y chicana están en contacto y que las culturas femeninas se encuentran todavía más cerca. Lo importante de la investigación de las culturas femeninas es ver cómo en su existencia se niegan a sí mismas. Michael Foucault, al hablar del proceso discursivo, menciona que el discurso no surge en un vacío sino que siempre es parte o respuesta a otro. Creo que en el caso de las culturas femeninas la narrativa es un esfuerzo por incorporar la voz de la mujer a la literatura, que ha sido producto predominantemente masculino. La narrativa chicana cuestiona la idea de que la mujer sólo se realiza en el proceso de ser madre y que encuentra la gloria en sacrificar todo por sus hijos. La narrativa de Viramontes desenmascara este mito y propone que la mujer tiene y debe tomar otras maneras de actuar porque la realidad social donde vive y el mito no encajan. Las protagonistas de Viramontes cuestionan su condición, y cuestionan el por qué, mientras que otras con sus hazañas desmienten el mito de la mujer protegida por los privilegiados varones.

LA PROBLEMÁTICA DE LA IDENTIDAD EN TRES ESCRITORES CHICANOS

María Eugenia Bonifaz de Novelo
Ensenada, Baja California

EN la lectura de dos novelas escritas por autores chicanos, así como en un brillante ensayo, he encontrado varias actitudes convergentes por lo que respecta a la identidad individual con relación al grupo tanto familiar como étnico. Por lo mismo, más que hacer una crítica literaria de los textos, que de por sí son excelentes, con gran pulso narrativo y creatividad poética, me interesó para esta ocasión concentrarme en dichas convergencias emocionales e intelectuales que parten de una misma realidad: la de la herencia común mexicana, y que se proyectan de diversas formas por medio de vivencias marcadamente introspectivas de clara metamorfosis que están experimentando los chicanos y que constituyen, en el fondo, la problemática de su identidad.

Los personajes que vamos a destacar son tres: Richard Rubio, de la novela *Pocho*, de José Antonio Villarreal; José, de *Memorias de la Alhambra*, de Nash Candelaria, y Richard Rodríguez, cuyo ensayo se intitula *Hunger of Memory*.

Ante todo, sobresale en ellos un gran interés por conocer, sentir y recordar sus raíces, mismas que han absorbido en la tradición transmitida por sus padres, abuelos y aun sus más lejanos ancestros. Al tiempo en que nos adentramos en sus vidas percibimos cómo sus actitudes hacia dichas raíces consisten en que, a pesar suyo, se van desprendiendo poco a poco de las ataduras que ellas conllevan para romper así patrones culturales, desligándose, con la meta de encontrar cada quien su propio camino.

En el caso de Richard Rubio, en *Pocho*, lo acompañamos a lo largo de su infancia y adolescencia para verlo progresar y madurar hasta hacerse hombre; vinculado a su herencia mexicana a través de los relatos emotivos de su padre, un exsoldado de Francisco Villa, lo vemos contemplar el mundo que quedó atrás según la caracterización muy personal que hace

aquél. De tal forma, vive una realidad familiar apegada a las normas de respeto y obediencia de la cultura mexicana, mientras que fuera de su hogar le toca vivir en el mundo de "los gringos".

Por su padre también está enterado y consciente de las tribulaciones que su gente ha sufrido como trabajadores migrantes, del maltrato que les han dado los norteamericanos. Sabe igualmente que de algún modo han derivado fuerza de su estoicismo y que se ha creado ya una conciencia de grupo que los ha unido para luchar por sus derechos, y sin embargo, la vida para la familia Rubio no fue mala en su nuevo país. Difícil sí, pero llevadera.

Dentro del condado de Santa Clara, este muchacho sensitivo crece entre su hogar, escuela y amigos, de una forma sana a pesar de las diferencias que él sabe que existen por ser mexicano y a pesar de sus problemas familiares, pues en su hogar las cosas van cambiando. En resumen: los hijos, incluyendo sus hermanas, ya no son lo que fueron los padres y pronto admite que la familia entera está sufriendo "una metamorfosis". Tanto la madre como las hermanas, llegado el momento, se rebelan ante la autoridad suprema del padre, y éste, incapaz de imponerse, las abandona.

Ahora le toca al hijo ser la cabeza, pero se rehúsa y finalmente se rebelará en contra del modo de vida mexicano, ya que ni la madre, figura sumamente poderosa en la cultura hispana, lo podrá retener. Se desliga así del núcleo familiar y ya fuera de éste llegará a declarar: "Never, no, never, will I allow myself to become a part of a group -to become classified, to lose my individuality".

Por su parte, Richard Rodríguez también dejará su etnocentrismo irremediadamente, admitiendo que "What made me different from them [other mexicans] was an attitude of mind, my imagination of myself". Y nuestro personaje José, de *Memorias de la Alhambra*, hará lo mismo al pensar "The hell with the missing links in México. To Spain! To the beginnings of the exploration of the Indies. And to himself..."

Estas tres posturas denotan cómo los tres escritores declaran su desapego del grupo y llegan de retorno al mismo punto de partida: el yo=—self.

De tal forma, se percibe que, aunque todos están inmersos en su cultura ancestral desde la niñez, con el tiempo se desplazan

hacia una búsqueda más íntima, en pos del descubrimiento de sí mismos y de otra potencialidad de ser, incierta tal vez, pero muy suya y muy independiente.

Es interesante ver cómo en el caso de José aparece, como en tantas personas que han sido castigadas por la discriminación, la obsesión por encontrar sus raíces verdaderas en España y no en México; en la sangre de los conquistadores, de los cuales sólo unos cuantos, como Cabeza de Vaca, Coronado, De Anza y otros que exploraron el sur, sureste y sudoeste de lo que hoy es Estados Unidos, estuvieron presentes en aquellas tierras. Los que finalmente llegaron a poblar estas vastas e inhóspitas extensiones de la Nueva España no fueron conquistadores en el sentido militar de la palabra, sino más bien colonizadores. La familia de José, como la mayoría que pobló esta zona, arribó al final del siglo XVII, casi dos siglos después de que los conquistadores habían pasado a la historia.

Se entiende esta tendencia a desear pertenecer a los conquistadores porque así se sentía José más seguro, mejor, más orgulloso ante los angloamericanos, quienes llegaron mucho después y quienes despreciaron a su gente por generaciones.

Pero ser colonizador fue tan gran proeza o tal vez mayor que aquella de conquistar por las armas. Sin embargo, José hacía a un lado los méritos de colonización de sus ancestros y se remontaba a la búsqueda de la hazaña épica tan remota como ajena, con el resultado de que igual de lacerante es para el espíritu ser despreciado por otros, como tratar de erigir la estimación sobre falsas pretensiones, por lo que no es auténtico, no da fuerza y tarde o temprano se desploma.

Es curioso ver cómo José insiste en sus ancestros españoles, despreciando todo lo mexicano, incluso a los mexicanos que se arrodillaban ante la virgen de Guadalupe diciendo: "Con razón cuatrocientos españoles tumbaron un imperio". Sólo con eso José demuestra lo poco que conocía de historia. Los aztecas lucharon con bravura, y a Cortez lo auxiliaron en gran medida los tlaxcaltecas. No fue fácil para los españoles conquistar México. De cualquier modo, estos mismos españoles, en gran número, y después los criollos, pronto se casaron con indias y con mestizas, y de todas estas estirpes salieron muchos a colonizar las fronteras, rumbo a Texas, Nuevo México, Sonora,

las Californias y en fin, todo el norte. Alegar o buscar la pureza de sangre en estos tiempos es banal, ni debería importar. Que importe tanto a José demuestra sólo ese gran complejo de inferioridad que ha surgido por la discriminación que se ha sufrido tanto por parte de los anglos como de los peninsulares en la Nueva España.

Desencantado, José denuncia con vergüenza a "la raza" al estar en una cantina en la ciudad de México, y acto seguido rechaza a México entero y se va a España a encontrar las raíces de una familia como la suya, que había estado en la Nueva España desde 1690. Obviamente no estaba ahí el total de su respuesta porque él pertenecía ya a tres mundos: en su mente, al ancestral, de España, y de hecho, a sus antecedentes mexicanos y a su realidad norteamericana.

Una realidad que lo ha desubicado, pues la vida es difícil y aun cruel para un chicano. En cierta ocasión, cuando a José lo detienen por creerlo indocumentado, él declara que es ciudadano americano. Lo habían sido por generaciones sus ancestros, pero al encontrarse desconocido por una sociedad anglosajona, se había querido reforzar buscando raíces españolas de la talla de los conquistadores. Esto era una falacia. Como le dijo un viejo moro en España "losers must learn new lessons".

La primera lección que José tenía que haber aprendido era aceptar su herencia total, incluyendo la indígena, su mestizaje que despreciaba, su mexicanidad. Toda su familia, su vida, su lenguaje, sus costumbres de siglos tenían más que ver con la vida en Nueva España, México y después Estados Unidos, que con aquel remoto conquistador de sus sueños. Linajes imaginarios que sólo son muletas para soportar complejos.

El caso de Richard Rodríguez, nuestro personaje real, es diferente, el alejamiento de sus raíces obedece a otras causas. Para él, como para muchos chicanos, el idioma castellano llegó a ser el idioma privado, de casa, el público era el inglés y se usaba en la escuela, en la calle, y poco a poco este último venció al primero. Era natural, más cuando empezó a estudiar solamente en inglés.

Dotado de una mente brillante no tuvo dificultad para avanzar en el mundo anglo y su postura se encaminó a pugnar porque el chicano se asimile a la cultura anglosajona, al grado de que

no piense en sí como ente aparte de ella. El modo que él sugiere para lograrlo es la educación dentro de este contexto, sin embargo, paradójicamente, esa misma educación que lo integró a la vida pública, le costó el aislarse de aquéllos a quienes amaba más. Hacia el fin de su obra se da cuenta de lo mucho que se ha distanciado cuando después de una visita a su casa se percata de que él y su padre casi no han conversado en toda la noche. Pero no sólo de su familia se retiró. También se cortó del mundo del cual procedía, y esto lo ve claro un verano cuando trabajando como jornalero en una construcción se topa con algunos mexicanos (probablemente ilegales, según asume él) quienes van al trabajo y se abstienen de alternar con todos los demás, mientras que él sí goza de la compañía del resto de los obreros americanos. Él hubiera deseado acercarse a los mexicanos, pero no pudo hacer contacto. Su corazón estaba con ellos, pero su capacidad para identificarse con el grupo se había perdido. Así vemos este distanciamiento con sus raíces, de su idioma y aun de su familia, como consecuencia del roce o inmersión en el mundo anglo y que de una u otra manera se ha manifestado en estos tres chicanos.

Al hacer un balance de las posturas de estos escritores chicanos respecto a su identidad y los problemas que ello plantea en un mundo extraño a su cultura original, me atrevería a decir como conclusión que se nota una dualidad: en primer término, la tendencia etnocentrista que se resuelve en tratar de conocer las raíces, en buscar la identidad para rescatarla ante el mundo con dignidad, con el fin de comprender mejor la herencia mexicana o hispana que saben suya, y en segundo, se reconoce el peso, sobre todo ello, del medio ambiente disolvente que empuja hacia la integración en la sociedad en que se vive, así sea étnicamente distinta, y a desplazarse individualmente.

Estas dos polaridades parecen apuntar hacia esa metamorfosis que percibió Richard en *Pocho*. Hasta ahora los mexicanos no habían tenido mucha oportunidad de explorarse a sí mismos, no porque no hubieran querido hacerlo, sino porque las circunstancias les fueron negadas por muchos años y sólo después de estas últimas décadas ha destacado su participación en la política, en lo laboral y lo cultural.

Ahora que han encontrado su voz parecen decirnos que la

etnocentria es saludable siempre y cuando no se lleve a extremos, porque entonces uno se convierte en racista también.

Pienso, sin embargo, que por lo pronto también es necesaria, porque le da a los chicanos una identidad y orgullo por su herencia cultural y ayuda a descartar ese sentido de inferioridad que la sociedad anglosajona ha tratado de imponerles. Así se convierte en gran apoyo y punto de partida, pero una vez que se acepta y reconoce uno en lo que es, el individuo resulta libre para escoger por sí mismo el camino de su propio avance.

JOVITA GONZÁLEZ: UNA VOZ DE RESISTENCIA CULTURAL EN LA TEMPRANA NARRATIVA CHICANA

Gloria Velázquez Treviño
CPSU, San Luis Obispo, California

EN *Mujer y literatura en América Latina*, Elena Poniatowska afirma que la escritura de la mujer latinoamericana no solamente integra la condición de mujer, sino que incorpora la voz de los oprimidos, y, por lo tanto, indica que el feminismo latinoamericano se basa en una realidad concreta donde la escritora trata de desenmascarar las condiciones socioeconómicas de su pueblo.¹ Basándome en esta definición contemporánea del feminismo latinoamericano, en la cual se analiza la visión feminista en su relación con la política o con esa condición de los oprimidos, en este ensayo me propongo explorar si esta misma conciencia feminista aparece en la temprana narrativa de una de las escritoras chicanas más destacadas de este periodo, Jovita González, que escribió entre 1920-1940.

Ya que pocas investigaciones literarias existen sobre la temprana escritora chicana, es importante comentar qué tipo de punto de vista femenino aparece en la prosa antes de los años 20. María Cristina Mena, cuentista que publica entre 1911-1917, sirve como una de las más importantes precursoras de Jovita González, que demuestra una apertura a esta conciencia de opresión en su prosa; sin embargo, la búsqueda de Mena de un "espacio femenino chicano"² es bastante limitada, ya que como exiliada política durante la Revolución mexicana, se refugia básicamente en su mexicanidad, dando preferencia a la descripción de la condición femenina de la clase aristócrata en México. Por más que revele una conciencia social en cuanto al conflicto que existe cuando los valores de la cultura mexicana están en oposición a los de la angloamericana, no se enfrenta a describir esa realidad de las clases bajas en México y mucho

¹ Elena Poniatowska, *Mujer y literatura en América Latina*. Bogotá, ECO, 1983.

² Para una discusión más detallada sobre este "espacio femenino chicano", véase: Gloria Velázquez Treviño, "Early Chicana Writers: In Search of a Female Space", en prensa.

menos la de la mujer campesina.

En los años 20 aparece un sinnúmero de escritoras chicanas en el suroeste de Norteamérica que contrastan significativamente con la escritura de María Cristina Mena; mientras Mena se basa principalmente en la cultura mexicana, situando todos sus cuentos en México, aquéllas describen y defienden la presencia de una cultura chicana que existe en el suroeste de Estados Unidos. Puesto que durante esta época en el suroeste existe un gran interés por el folklore, estas autoras escriben cuentos folklóricos y publican artículos donde comentan diferentes aspectos del folklore chicano. Puesto que la mayoría de estas escritoras se concentran en la descripción de costumbres y personajes típicos de las comunidades fronterizas, la tendencia dentro de la crítica literaria es considerar el punto de vista que aparece en sus obras como sentimental y nostálgico, sin valorar los comienzos de una conciencia política en esta temprana escritura.

Entre todas estas escritoras tempranas que aparecen durante este periodo, Jovita González exhibe una fuerte conciencia social que toma en cuenta los problemas socioeconómicos de su grupo étnico. Sus escritos van más allá de ser "affectionate portraits of the rural people along the Texas-Mexican border".³ Por medio del folklore, González protesta por el marginamiento que el pueblo anglosajón practica sobre su grupo social durante la colonización de Texas. Américo Paredes hace referencia a esta función de resistencia cultural que tiene el folklore:

"...it fulfills an important function for the people who cultivate it: that of helping them as individuals and as a group cope with the conflicts and tensions arising from their position as minority groups. Among other things, folklore helps create a feeling of unity and homogeneity that enhances the dignity of the group and helps them face with greater confidence the challenges of what to them is a hostile world".⁴

Jovita González nace en Roma, Texas, y se cría en el rancho

³ Véase los comentarios de Charles M. Tatum sobre la narrativa de Jovita González en *Chicano Literature*. Boston, Massachusetts, Twayne Publishers, 1981, pág. 33.

⁴ Américo Paredes, "Tributaries to the Mainstream: The Ethnic Groups" en Tristram Potter (editor), *Our Living Traditions*. New York, Basic Books Inc., 1968, pág. 71.

de su abuelo en las comunidades chicanas que se establecen al lado del Río Grandé. Al estudiar en la universidad se despierta su interés por el folklore y la vida sociocultural del texano-mexicano. Asimismo, su interés por comprender la situación socioeconómica de su grupo social en Texas la lleva a escribir su tesis de maestría en la Universidad de Texas en Austin, sobre la vida social y cultural en las diferentes comunidades que se establecen al lado del Río Grande. Este deseo de González por comprender la realidad social de su grupo étnico la lleva a identificarse con una de las sociedades chicanas más importantes en la historia del chicano, League of United Latin American Citizens (LULAC), a la cual sirve como presidente y vicepresidente. A pesar de su carácter un poco asimilacionista, la LULAC representa uno de los primeros intentos del grupo chicano por formar una ideología propia con la cual enfrentar los problemas socioeconómicos del chicano. De esta manera, el desarrollo de González tanto en su papel de escritora como en su papel personal, la lleva a acercarse a una voz literaria que se refiere a una realidad concreta opresiva como la que describe Elena Poniatowska.

La conciencia política de González se expresa principalmente en la descripción del marginamiento del texano-mexicano en el suroeste por parte del colonizador angloamericano, haciendo hincapié en el conflicto cultural que ocurre entre los dos grupos étnicos y que se basa en actitudes racistas. El historiador David J. Weber se refiere a este racismo en *Foreigners in their Native Land* al describir la colonización del suroeste:

“With increased contact between Americans and Mexicans after 1821, stereotypes hardened on both sides and opportunities for conflicts increased. At the root of the potential conflict was North American expansionism. Convinced of their cultural and racial superiority over Mexicans, Americans thought that territorial conquest would not be easy, it would be justified; superior Anglo-American institutions and stock would help to redeem the degenerate Mexicans”.⁵

En su artículo folklórico, “America Invades the Border Towns”,

⁵ David Weber, *Foreigners in their Native Land*. Albuquerque, New Mexico, The University of New Mexico Press, 1974, pág. 88.

González describe la vida sociocultural del texano-mexicano refiriéndose a las diferentes clases sociales que componen este grupo social, y concluye que la "invasión americana" creó un conflicto cultural basado en la discriminación racial:

"It is a racial struggle, a fight between an aggressive, conquering and materialistic people on the one hand, and of a volatile but passive and easily satisfied race on the other. It is the struggle between the New World and the Old, for the Texas-Mexicans have retained, more than their brethren in Mexico, the old-world traditions, customs and ideals. The old families resent the gulf which the newly arrived Americans have set between them. Not that they are eager for the friendship of the American families, but they object to the fact that they are considered an inferior race. The word 'white', which the Americans use to differentiate themselves from the Mexican population, is like a red flag to a bull".⁶

Se incluyen también ejemplos específicos de la segregación racial del chicano en lugares públicos, como restaurantes, bailes y cines.

En el análisis que hace González sobre la posición inferior de su grupo social, aparecen referencias a la condición femenina y su relación con el conflicto cultural. Es importante mencionar que ya en su tesis de maestría esta autora describe en detalle el sistema patriarcal que caracteriza la estructura familiar de estas comunidades, refiriéndose en especial al papel sumiso de la mujer que, como hija, pasa del dominio del papá al del esposo. González se refiere también a este mismo papel limitado de la mujer, que se considera en peligro por los valores liberales de la sociedad angloamericana:

"The Texas-Mexican families do not want social intercourse with Americans, but they do demand the privilege of attending the same public places as Americans do. They are very conservative, have kept the Spanish traditions in regard to the position of women and look down upon American customs as free, loose and immoral. Girls are not allowed the companionship of boys, and just seeing

⁶ Jovita González, "America Invades the Border Towns" en *Southwest Review*, núm. 4, 1930, págs. 469-477.

American boys and girls together is considered contaminating to the Mexican youth. According to their ethics, woman was made for the home, her duty in life is to create a home and to bring children into the world. In the freedom which American girls enjoy, Mexican parents see the beginning of all social evils".⁷

Queda claro que González no está de acuerdo con estas actitudes sexistas cuando más adelante defiende la nueva actitud de otras generaciones que mandan a sus hijos e hijas a universidades americanas donde revelan un nuevo comportamiento social. De la nueva actitud femenina dice:

"And when those girls are among typical American college girls they are not going to sit in their rooms and uphold family traditions. When in Rome they will do as the Romans do. All of these girls are in the process of receiving their education. What their reaction will be when they go back home after four or five years of complete freedom is yet to be seen".⁸

En otros artículos publicados en el periódico *Lulac News*, Jovita González protesta por la represión que sufre el pueblo chicano con la llegada del anglosajón y su pérdida de terrenos a causa de presiones políticas. En "Historical Background of the Lower Rio Grande Valley", se ilustra la perspectiva crítica de la autora al describir el conflicto cultural que surge con la llegada del colonizador norteamericano:

"This is what happened on the Texas-Mexican frontier after the independence of Texas. Mexicans considered the Americans in Texas as interlopers no less than vandals who had by deception and intrigue deprived them of one of their states. They looked indiscriminately upon all Americans as aggressors, waiting for the opportunity to deprive them of their personal possessions as they had deprived the mother country of a whole province. On the other hand, the Americans looked upon the Mexicans as a conquered and inferior race, despised because of their inability to check American advances. Because they were the conquered race and Mexicans were considered cowards and everything that was low

⁷ Véase la disertación de Jovita González, "Social Life in Cameron, Starr and Zapata Counties", Universidad de Texas en Austin, 1930.

⁸ Jovita González, "America Invades...", pág. 476.

and despicable.”⁹

Esta misma voz de protesta social aparece en algunos de los cuentos folklóricos de González y en los prefacios a sus colecciones de folklore. Por ejemplo, en “The Bullet-Swallower”, se hace una crítica de los Texas Rangers o la policía anglosajona que durante este periodo histórico se caracteriza por su violencia contra las comunidades chicanas de Texas. En este cuento folklórico se les llama “Gringo cowards” a los Texas Rangers; la palabra “gringo” es significativa ya que sintetiza la actitud negativa del pueblo chicano hacia estos representantes de las instituciones anglosajonas que oprimen a la gente de habla española. En el prefacio a su colección de folklore, “Folk-lore of the Texas-Mexican Vaquero”, González defiende la presencia del vaquero en la frontera y lo describe como representante de una realidad sociohistórica que se compara con la del gaucho argentino. Se refiere a su marginación por la sociedad anglosajona que lo considera un “alien” o “outcast”. Como escritora y compiladora de folklore, González quiere afirmar la presencia sociohistórica de las diferentes clases sociales de habla española en el suroeste que están amenazadas por el capitalismo anglosajón.

La ideología política de González en cuanto a la marginación de su grupo social, se destaca también en uno de sus ensayos más importantes, “Latin Americans” que aparece en *Our Racial and Ethnic Minorities*, una de las primeras colecciones de ensayos que tratan de analizar el problema de las minorías en Estados Unidos. El hecho de que se escoja a esta autora para describir la situación socioeconómica del chicano indica el prestigio que había adquirido como representante de su grupo social. Es doblemente importante que González sea una mujer ya que pocas chicanas habían alcanzado entonces una educación superior. En este ensayo se muestra un conocimiento de las diferentes clases sociales que forman parte del pueblo chicano y González se refiere a los problemas que cada una encuentra en relación con la clase dominante. Empero, la autora describe la lucha de cada grupo social por no asimilarse a la nueva cultura que se basa en una ideología racista. En la última sección, del

⁹ *Ibid.*, pág. 477.

ensayo, donde se comentan las contribuciones artísticas del chicano a la sociedad norteamericana, la autora rechaza las pretensiones de superioridad del anglosajón respecto al chicano, afirmando sus legítimos derechos históricos:

“Those among the group mentioned, who have this opinion should, before making a definite stand, consider the following: First, that the majority of these so-called aliens have been in this country for more than two hundred years; second, that these people were here long before their ancestors crowded the immigrant ship; third, that a great number of the Latin Americans did not come as immigrants but were the descendants of the grantees who held grants of land from the Spanish Crown”.¹⁰

Elena Poniatowska ha afirmado que las escritoras latinoamericanas escriben para reclamar un espacio, para descubrirse ante los demás, para integrar la visión del mundo y para que no se les borre con tanta facilidad.¹¹ Estas mismas motivaciones se encuentran en la escritura de la temprana narrativa de la chicana que ha tenido que luchar por mantener su identidad y la de su grupo social al encontrarse marginada por su sexo y por su raza. La prosa de Jovita González nos revela su deseo de afirmar y reivindicar la visión de su grupo social, reprimido y discriminado durante la colonización del suroeste. Por todo esto, me atrevo a afirmar que la voz femenina de la temprana literatura chicana en Estados Unidos también expresa desde entonces la voz de los oprimidos tal y como Poniatowska lo plantea para el feminismo literario latinoamericano.

¹⁰ Jovita González, “Historical Background of the Lower Rio Grande Valley” en *Lulac News*, vol. 2, núm. 1, septiembre de 1932, pág. 5.

¹¹ Francis J. Brown y Joseph S. Roucek (editores), *Our Racial and Ethnic Minorities*. New York, Prentice Hall, 1973, págs. 11-12.

LA MUJER Y EL TEATRO CHICANO

Yareli Arizmendi
UCSD

LLEGO a este salón de conferencias con dos cuerpos de experiencia que en el mundo de separaciones superficiales parecen no relacionarse, pero que en el mundo real, en el cual intento vivir, están enteramente unidas. Mi perspectiva proviene de mi experiencia y participación como actriz en el teatro chicano y como activista en el movimiento político estudiantil. Lo que hoy presento es una especie de miniresumen histórico, *status report*, y un plan de acción en cuanto a la participación de la mujer chicana en la producción y definición de su misma cultura. Más que intentar decir verdades absolutas, busco abrir el diálogo y dar tiempo al intercambio, así que trataré de ser breve.

Comencemos definiendo el término chicano(a), el cual por años ha sido motivo de discusión. En términos técnicos, chicano es todo aquél que nace en Estados Unidos de descendencia mexicana o que, aunque nacido en México, cursa sus años escolares (primaria, secundaria y preparatoria) en Estados Unidos. En un sentido más profundo el mexicoamericano se autonombra con este término para resumir en una palabra la experiencia particular de opresión económica y racial que sufre dentro de la sociedad capitalista dominada por el anglosajón.

El movimiento chicano que lucha por un sindicato que proteja a la gran mayoría de trabajadores agrícolas chicanos y mexicanos, surge en 1963-1964. Es este movimiento el que fomenta y nutre el nacimiento de un teatro eminentemente chicano. Éste es un teatro íntimamente comprometido con la lucha de su público; es un teatro que deriva su contenido y forma artística directamente de su auditorio; lo que es más, es un teatro literalmente compuesto por su público. Surge entonces el Teatro Campesino en 1965, encabezado por Luis Valdez, pero integrado por incontables miembros que lo hacen funcionar colectivamente. Se divisa desde entonces la inseparable relación entre las luchas políticas y los productos culturales del pueblo chicano. Tomando todo esto en cuenta,

no es sorprendente que la trayectoria, obstáculos y respuestas a los mismos, en estos dos movimientos políticos-culturales se correspondan, y que el desarrollo de la mujer dentro de uno sea muy parecido al desarrollo de la mujer dentro del otro. Es posible entonces identificar tres momentos en la trayectoria de la mujer dentro del movimiento político/teatral chicano. A estos momentos les doy los simples títulos de: 1) la chicana; 2) la mujer, y 3) la mujer chicana.

La Chicana

La primera etapa descubre a una mujer que ha entrado en la lucha política por la vía de sus experiencias no como mujer, sino como miembro de una nación oprimida; es decir, como participante del pueblo chicano reprimido y explotado violentamente. Como es de esperarse en todo movimiento espontáneo, el blanco de ataque es el síntoma más visible, en este caso, el anglosajón y su cultura. Se ataca al sistema de clases que depende del racismo para su continuación, pero sólo a un nivel secundario, a veces inconsciente. Se avecina entonces la era del nacionalismo, el cual se refleja en los productos culturales y en la política del movimiento. Se trata de rescatar todas las tradiciones y estructuras de la cultura mexicana/chicana que ha sufrido ataques y ha sido denigrada por la cultura dominante. Dentro del mismo movimiento se observa la práctica de las tradiciones que necesariamente incluyen las estructuras y modalidades patriarcales que caracterizan a las culturas hispanas. En su campaña antianglo, antigringo, el chicano se olvida de la autocrítica. La mujer, como siempre, trabaja incansable e *invisiblemente* y es responsable de mantener la infraestructura que permite a los líderes, los hombres, deliberar y discutir cuestiones ideológicas y filosóficas, las cuales les permiten también determinar la agenda y dirección del movimiento. Las mujeres, mientras tanto, carecen de una educación política y del discurso que les haría posible integrarse sin ser intimidadas. Esto se manifiesta, en las organizaciones de teatro, tanto en el contenido de sus producciones como en la división del trabajo dentro de la compañía misma. Por ejemplo,

los elementos machistas que perpetúan la opresión de la mujer dentro de la familia no son cuestionados al representarla en escena. Se trata de salvar la familia como institución, no de criticar la frágil estructura, esto a pesar del papel limitante que le impone a la mujer. Varias obras de Luis Valdez y del Teatro Campesino sufren de esta falla. Cuando representan problemas laborales no incluyen personajes femeninos, a menos que estén haciendo las tortillas mientras los hijos y el marido discuten las cosas importantes como la huelga u otros asuntos. Dentro de las organizaciones mismas, los hombres toman la tarea de la dirección artística y representan al grupo en eventos públicos, mientras que las mujeres cosen el vestuario y administran la gira. Es importante notar que, al mismo tiempo, la retórica política glorifica el papel de la mujer como dadora de vida y le asigna la tarea de poblar Aztlán; es decir, de parir y ver crecer a los guerrilleros que liberarán al pueblo chicano.

La consigna de liberación y autodeterminación para el pueblo chicano se hace escuchar; pero esto, claro, desde la perspectiva del hombre y con portavoces masculinos que poco hablan de los cambios necesarios para la liberación y autodeterminación de la mujer. La mujer misma "se olvida" de lo suyo, pues primero es chicana y después mujer; separación artificial, inmadura y peligrosa. De esta manera, las preocupaciones de la mujer como sexo oprimido pasan a ser asuntos de segunda consideración; es decir, asuntos que se tratarán después de la liberación, en abstracto por supuesto, del pueblo chicano.

Pero sería incorrecto y antihistórico pensar que todas las mujeres se sometieran y pospusieran sus intereses hasta el glorioso día en que los líderes chicanos, machistas por excelencia, generosamente les concedan su libertad. La realidad es que las contradicciones entre la retórica de la liberación, aplicada al discurso político igual que al contenido teatral, y el comportamiento cotidiano del hombre para con la mujer, explotan. La mujer, habiéndose asomado al otro lado de la barda comienza a esperar más de la vida y a querer desarrollarse y crear política y artísticamente. El enfrentamiento con los patriarcas del movimiento no es nada agradable. Al sentir que la base de su "indiscutible" poder está siendo amenazada, estos hombres afilan las garras y sus argumentos.

Con el propósito de intimidar y deslegitimar, acusan a estas

mujeres de contrarrevolucionarias, lesbianas, vendidas, feministas burguesas, divisoras de las fuerzas, etc. Se desata también una fuerte pelea entre "las mujeres" y "las chicanas"; entre aquéllas que se sacrificarán por el bien de los chicanos y las que insisten en poner atención a la situación y a las limitaciones impuestas sobre la mujer. Es interesante observar que "las chicanas" usualmente son las novias, hermanas y esposas de los proclamados líderes y que de esta manera tienen privilegios, migajas que perder si sus novios, padres o hermanos pierden su puesto de mando. La intensidad del desacuerdo empuja a estas mujeres en grados diversos fuera del círculo "legítimo" del movimiento. Este fenómeno nos lleva al próximo momento en el desarrollo de nuestro sujeto: la autoexploración de la chicana como mujer.

La Mujer

Tratando de construir algo propio frente al estereotipo de la feminista americana -la quemabrasieres, la lesbiana, la que por igualdad entiende la posibilidad de ser presidente de Coca-Cola sin considerar la explotación que esto representa para otros-, la mujer chicana se siente un poco aislada, pero libre de crear. En esta etapa, surgen varios grupos de apoyo y redes de comunicación tanto en el medio teatral como en el político. Artísticamente, grupos integrados enteramente por mujeres, como Valentina Productions y Grupo Raíces, experimentan con temas y formas que, a la vez que producen nuevo material, entrenan técnicamente a las participantes. La forma artística que predomina en estos grupos, y que, hasta cierto punto, se puede decir es el sello del trabajo femenino en el repertorio teatral chicano, es la teatropoesía o poesía en movimiento. Esto no es sorprendente, dado que la mayor parte de la experiencia femenina chicana se ha documentado por medio de la poesía. La accesibilidad, abundancia, calidad y fuerza de material hacen de la poesía el guión preferido. Las producciones son simples en su estructura, pero pulidas y fluidas en su ejecución. El *collage* suele ser la estructura más usada, aunque algunos grupos siguen trabajando en la tradición del teatro propaganda. Los

temas son de índole personal, es decir, no tratan los problemas sociales y políticos de manera abstracta sino que documentan la experiencia personal y cotidiana, pero sin situarla en un contexto social más amplio. Continuamente se explora la sexualidad, ya sea el sexo en sí, la maternidad, las relaciones hombre-mujer o el papel dentro de la familia. Se habla del lesbianismo, de la manipulación por la vía del sexo, de la conexión con la madre tierra, de los hijos, del amor, de la rabia, de la intimidación, de la violencia doméstica y de un mundo sin egos. Existe una necesidad muy grande de afirmarse como mujeres, de comunicarse y entenderse entre ellas mismas. Aunque las ideologías varían, predominan dos posiciones: el lesbianismo, ya sea como postura política, preferencia sexual, o las dos cosas, y la separación temporal de los sexos con el fin de armar a la mujer con la educación política y la experiencia artística que le permitan enfrentarse al hombre sin ser intimidada. El lesbianismo tiende a fomentar una separación casi total, y es tan extremista como el nacionalismo. La segunda posición tiende a estimular el desarrollo de mujeres fuertes y seguras, pero aún le falta dar un salto para no quedarse en mera competencia. Esto da paso a la última etapa: la mujer chicana.

La Mujer Chicana

Esta etapa se está desarrollando en este preciso momento. Es aquí donde mi plan de acción para la futura integración de la mujer y sus preocupaciones en la cultura y en la dirección política del movimiento chicano se hace útil. Habiendo pasado dos etapas en las que se ha intentado separar la "chicanidad" y la "femineidad" de la mujer chicana, llega el momento de sintetizar y pasar a un nivel de análisis más profundo, más maduro. Aunque ya se anticipaba el comienzo de este análisis en la segunda etapa, en la tercera se vuelve crítico entender la vida diaria, personal y concreta en términos políticos sin convertir la experiencia en un concepto abstracto y retórico. Si se habla de los roles opresivos de la mujer dentro de la familia, se debe, por fuerza, hablar del papel de la familia como subsidio e institución fundamental del sistema económico capitalista,

exponiendo así la relación entre el sexismo y el clasismo. Igualmente sucede con el racismo. Este debe ser entendido en cuanto a su función dentro del mismo sistema de producción capitalista y no como un fenómeno aislado en el cual el anglosajón, por malo o inferior, ha decidido oprimir a otras nacionalidades. Hay que entender tanto el concepto de la división del trabajo como la necesidad de dividir a los trabajadores del sistema, ya sea por medio del sexismo o del racismo, para mantener el sistema libre de amenazas. Esto de ninguna manera quiere decir que se liquide o subordine la batalla contra el sexismo y/o el racismo en sí, a favor de la batalla contra el clasismo. Tal análisis cae dentro de lo simplista y es tan peligroso como los otros dos extremos que hemos planteado. Lo que se pide es que se esclarezcan y destaquen las intrincadas relaciones entre estos tres componentes, y que se plantee una estrategia conjunta que se comprometa a luchar en contra del paquete entero. Dentro de este marco, es importantísimo que la mujer chicana, ahora fortalecida por sus dos etapas previas, asuma su responsabilidad social e inyecte sus preocupaciones y su perspectiva al Movimiento Chicano de Liberación, que a fin de cuentas es uno con el movimiento anticlasista y feminista. Tan importante como esto es que el hombre, habiendo madurado (se espera) durante estas dos etapas, se comprometa a educarse sobre el tema, acepte las contribuciones claves de sus iguales y se suscriba a la necesidad de luchar por acabar con el paquete de injusticias. El mejor ejemplo de este análisis en el teatro lo ha dado el Teatro de la Esperanza casi desde su formación y, en particular, por medio de su obra de creación colectiva titulada *Hijos: Once a Family*. Esta obra incorpora todas las facetas mencionadas y expone claramente la interacción entre las tres. Además, logra crear personajes femeninos redondeados, inteligentes y reales. La dirección de esta organización teatral es ejemplar y debe imitarse y mejorarse.

Bueno, esperando que juntas, mediante la acción, le pongamos conclusión a esta ponencia, no concluyo yo. Quisiera agradecer el que me hayan incluido en tan importante evento. Debo confesar que tuve mis momentos de duda en los cuales sentí que lo que podría yo decirles hoy no fuera muy revelador. Inmediatamente me autocorregí y analicé mi reacción; una reacción típica de mujer, es decir, típica de cualquier ser

perteneciente a un grupo que ha sido menospreciado y condenado a la ausencia y al silencio. Escribí un poemita, conste que no me las doy de poeta, que de alguna manera sintetiza lo que acabo de mencionar y afirma mi propósito de participar y de estar aquí con todas ustedes. El poema dice así:

Mujer... Chicana

Busqué mi nombre entre las mujeres.
Sólo encontré el de Sally, Jennifer y Joanne.

Busqué mi nombre entre los mestizos
Sólo encontré el de José, Pedro y Francisco.

Pregunté al bibliotecario si me había oído nombrar.

“No, no reconozco el nombre, pero tal vez bajo

Mujeres, Latinos, Mexicanos o Chicanos...”

“Bueno, tenemos un archivo titulado etcétera, tal vez ahí...”

“Deje, no se moleste”.

En uno y en otro

y ni en uno ni en el otro.

Insisten en la separación artificial
de nuestra experiencia conjunta:

O uno o lo otro.

Buzas, no caigamos en la trampa,
claramente somos uno y lo otro.

A trabajar, mestiza, a trabajar.

A construir. mujer, a construir.

A luchar, compañera, a luchar para que cuando las ahora niñas
abran los libros no tengan que preguntar,

“¿Perdón, me ha oído nombrar?”

CAMINOS DEL SER Y DE LA HISTORIA. LA NARRATIVA FEMENINA EN MÉXICO

Yvette Jiménez de Báez
El Colegio de México

En el caminar por el Valle de la Desgracia hacia el Paseo de la Esperanza se va formando un pueblo [...] En esa marcha, "pueblo" quiere decir también mujer. Uno como parte del otro se van configurando: si el pueblo se va liberando, ella se va liberando en Latinoamérica.

Christus

DILUCIDAR el modo como las escritoras mexicanas del siglo XX concretan en la narrativa (cuento y novela) su respuesta al mundo, a su ámbito cultural e histórico, tiene una clara justificación literaria y un interés sociohistórico innegable. El quehacer literario de la mujer implica su participación como sector en la creación de la cultura y, a partir de la literatura misma, revela un modo particular de estar en la historia, de interrelacionarse en sociedad con aquellos sectores o grupos que su óptica de escritora privilegia. No se trata, como sabemos, de hablar necesariamente sobre mujeres, sino de hablar sobre el mundo desde una determinada perspectiva, con una manera de ver que revelará mínimamente aspectos y matices del hombre, la mujer y su ámbito, que no revelan otras ópticas. El hecho no es simple, ni la visión unívoca. Más aún, la riqueza de esa mirada, su potencial crítico y estético, variará proporcionalmente de acuerdo con la capacidad de mostrar lo contradictorio y plural del fragmento de vida que la escritura busca objetivar en el lenguaje.

Es evidente, además, la importancia que tiene estudiar la literatura escrita por mujeres para entender la situación histórica y social de la mujer. Al estudiarla, no conviene restringir *a priori* el *corpus* a partir de un criterio externo a la producción literaria

y, por lo tanto, reduccionista. De hacerlo, se debe explicitar los límites del estudio y las posibilidades de generalización de sus resultados. Por eso me parece más preciso hablar de literatura escrita por mujeres que de literatura femenina. A partir de aquí podrán señalarse las tendencias dominantes; la pertinencia efectiva de determinados aspectos y la particularidad de ese discurso que no excluye los otros, sino que los redistribuye y transforma al asumirlos, o incluso al oponérseles.

Acorde con este criterio, pretendo esbozar unas recurrencias y características del discurso de algunas narradoras mexicanas representativas. Mi comentario se apoya, en parte, en algunos trabajos que se han realizado en el Taller de la Narrativa Femenina del Programa Interdisciplinario de Estudios de la Mujer de El Colegio de México.¹ Con base en ellos y los propios textos a que se refieren, y la lectura de otros cuentos y novelas, busco apuntalar tendencias y sugerir caminos de investigación. Al hacerlo, tengo muy presente la narrativa escrita por hombres que constituye, sin lugar a dudas, el núcleo considerado dominante dentro del género en México.

En general, la escritura de la mujer mexicana contemporánea puede verse, entre otros aspectos principales, como el lugar del reconocimiento o de la búsqueda de identidad. Es decir, la búsqueda de la conveniencia íntima de la mujer consigo misma. Esta búsqueda en la narrativa privilegia los espacios cotidianos y su mundo inmediato de relaciones afectivas de pareja y de hija, sobre todo. Pero también, como en la densa novela de Luisa Josefina Hernández, *El lugar donde crece la hierba*,² la identidad de la mujer ha de definirse entre hombres que la seducen y la agreden al mismo tiempo, y con quienes establece relaciones complejas y contradictorias. Me parece muy revelador en este

¹ En el Coloquio de Estudios de la Mujer (Encuentro de Talleres del Programa Interdisciplinario de Estudios de la Mujer) que se celebró en El Colegio de México del 10 al 13 de marzo de 1987, me tocó comentar las cuatro ponencias de literatura que se presentaron en la mesa Cultura, Identidad y Sexualidad. Estas fueron: "La lucha sin tregua de Luisa Josefina Hernández", Gloria María Prado; "La imposibilidad de ser en dos tiempos en 'La culpa es de los tlaxcaltecas' de Elena Garro", Luzelena Gutiérrez de Velasco y Margarita Tapia; "Cultura, identidad y sexualidad en *Las mariposas nocturnas* de Inés Arredondo", Carolina Rivera P., y "Margo Glantz: el flujo de la escritura", Nora Pasternac. Las ponencias se apoyan en un trabajo amplio sobre cada una de las autoras mencionadas, preparado en el Taller.

² Luisa Josefina Hernández, *El lugar donde crece la hierba*. Jalapa, Universidad Veracruzana, 1959. (Ficción, 8.)

sentido el análisis de Gloria Prado, "La lucha sin tregua de Luisa Josefina Hernández".

Dije antes que la literatura es parte (por su origen y su proyección) de la cultura, es decir, del sistema de las creaciones del hombre y la mujer, de sus formas de convivencia y de interrelación. Así, la narrativa escrita por mujeres se vincula con la tradición amplia de la narrativa mexicana contemporánea. Me parece altamente sugerente iniciar deslindes en este sentido.³ ¿Qué tan cerca, por ejemplo, y qué tan lejos, está la visión del mundo cristero de Elena Garro en *Los recuerdos del porvenir* de la tradición general de la Novela de la Revolución? ¿Qué tan cerca y qué tan lejos un Bataille pasado por el cuerpo tal como lo privilegian Margo Glantz y Salvador Elizondo, éste último en *Farabeuf*?⁵

La narrativa de las mujeres supone además -como señalé anteriormente- una transformación de la cultura. Crea un espacio crítico, de réplica, de afirmación que obliga a la lectura y al desciframiento, pero sobre todo muestra, llama la atención y abre nuevas perspectivas históricas y estéticas.

Este vínculo con la cultura y con la historia siempre -pero sobre todo en el caso de la mujer- pasa por la subjetividad, lo cual hace muchas veces que la interpretación textual tenga que apoyarse en el código psicológico o psicoanalítico. Considero que, por ejemplo, esta cala es especialmente fértil en los cuentos de Inés Arredondo, por ejemplo "Las mariposas nocturnas", "Mariana", "Apunte gótico", etcétera.

A partir de este hecho me atrevería a esbozar un comentario que me sugieren los textos. Tengo la impresión de que la

³ Para apuntar los rasgos comparativos con la narrativa escrita por hombres, que señalaré a lo largo del trabajo, me baso fundamentalmente en los estudios realizados como parte del Proyecto sobre la Narrativa Mexicana Contemporánea (Literatura y Sociedad) que he coordinado en el Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios de El Colegio de México. El proyecto parte de una muestra representativa de la narrativa considerada como "dominante". De ahí que incluya, sobre todo, cuentos y novelas de escritores masculinos: Revueltas, Rulfo, Arreola, Fuentes, Pacheco, Ibarquengoitia, Elizondo, Del Paso, Sainz y José Agustín, y, de ser posible, Lefiero. Como muestra de la narrativa escrita por mujeres incluimos a Rosario Castellanos y nos proponemos estudiar también la narrativa de Elena Poniatowska.

Es evidente que al analizar el *corpus* de cuentos y novelas escritos por mujeres con esta perspectiva amplia, se precisan mejor sus características y se confirman, matizan o modifican el *corpus* y las tendencias principales de la "dominante".

⁴ Elena Garro, *Los recuerdos del porvenir*. México, Joaquín Mortiz, 1963.

⁵ Salvador Elizondo. *Farabeuf o la crónica de un instante*. México, Joaquín Mortiz, 1967.

escritura de la mujer está todavía inmersa por lo general -aunque no exclusivamente, como se verá después- en este problema de la identidad y del mundo subjetivado de sus relaciones interpersonales. La historia en tanto tal, como proceso en cierto modo independiente del sujeto, no es un ámbito al que accede naturalmente su escritura. Esto es lo que ocurre, en buena medida, en la narrativa de Elena Garro, uno de cuyos textos ha sido analizado con gran acierto por Luz Elena Gutiérrez de Velasco y Margarita Tapia, precisamente a partir del problema de la identidad, la pareja y la historia, en su ensayo "La imposibilidad de ser en dos tiempos, en 'La culpa es de los tlaxcaltecas'". Pienso que el apunte final de este trabajo es muy significativo porque plantea precisamente que la escritura asume como "culpa" esta relación que he llamado subjetiva con la historia:

"Elena Garro descubre los problemas de su época y de su grupo, pero elige [...] la negación de la Historia como medio para que ella y sus personajes puedan sobrevivir en un mundo conflictivo. Su lucha siempre es castigada por la culpa".

Esta visión de la historia es recurrente en toda su obra. Los tiempos se funden en uno sólo y domina un nuevo orden regido por la confluencia de espacios y tiempos diversos: "Todos los tiempos son el mismo tiempo aunque las apariencias nos traten de engañar con su espejeo".⁶ La presencia de lo insólito (el tren, el fuereño, la Revolución) y de la magia crea niveles fantásticos o maravillosos que se entrecruzan con el discurso de la denuncia social o la alusión a un tiempo histórico transgredido de continuo por el tiempo "esencial" (¿mítico?). Así, en *Los recuerdos del porvenir* el tiempo de la familia Moncada prevalece sobre el devenir de la historia. En este tiempo se duplican los personajes, se conjugan los opuestos, se confunde la muerte con la vida, lo discontinuo con el infinito, la imaginación con la realidad: "un lunes era todos los lunes, las palabras se volvían mágicas, las gentes se desdoblaban en personajes incorpóreos y los paisajes se transmutaban en colores".⁷ El paso de uno a otro

⁶ Elena Garro, "La primera vez que me vi..." en *Andamos huyendo Lola*. México, Joaquín Mortiz, 1980, pág. 33.

⁷ Elena Garro, *Los recuerdos...*, pág. 20.

tiempo queda marcado por la muerte de la madre:

“una casa grande, de piedra [...]. Allí no corre el tiempo: el aire quedó inmóvil después de tantas lágrimas. El día que sacaron el cuerpo de la señora Moncada, alguien que no recuerdo cerró el portón y despidió a los criados”.⁸

Sólo la memoria conjura lo porvenir, que es el pasado. Es un tiempo de piedra que la violencia revolucionaria no alcanza a romper porque corresponde a un proceso histórico que no redime. Más bien subraya la marginalidad de los no-persona:

“El porvenir era la repetición del pasado... Para romper los días petrificados sólo me quedaba el espejismo ineficaz de la violencia, y la crueldad se ejercía con furor sobre las mujeres, los perros callejeros y los indios. Como en las tragedias, vivíamos dentro de un tiempo quieto y los personajes sucumbían presos en ese instante detenido. Era en vano que hicieran gestos cada vez más sangrientos. Habíamos abolido el tiempo”.⁹

En *Testimonio sobre Mariana*¹⁰ culmina esta marginación de la historia y se coloca en el centro de la escritura el problema de la pareja, la duplicación de la madre en la hija, la incomunicación, la evasión, el misterio, la culpa, el mundo de la fe como algo que margina y protege de algún modo. No obstante, lo que obsesivamente busca la escritura es la salvación por la memoria. Subyace una voluntad de sobrevivir a la opresión *desrealizadora* del hombre (esposo-padre y figura dominante en la historia de la cultura). Mariana se manifiesta en el recuerdo de tres personajes. También Augusto, el opresor, con quien Mariana tiene una relación ambigua. Los tres puntos de vista nos dan una imagen fragmentada, pero al mismo tiempo complementaria, eficaz para manifestar lo que interesa. El primer testimonio es de Vicente, hombre débil (¿amado tal vez por ella?) que la seduce, pero a quien le falta fe y pureza de intención. Sólo queda en él la culpa y la imposibilidad de una memoria integral de Mariana: “La vida está hecha de pedazos absurdos

⁸ *Ibid.*, pág. 10.

⁹ *Ibid.*, pág. 63.

¹⁰ Elena Garro, *Testimonios sobre Mariana*. México, Grijalbo, 1981..

de tiempo y de objetos impares”, nos dice en la página 7 del libro citado. El segundo es de una mujer, ¿amiga y confidente? que no llega a amarla, pero que funciona como un testigo ambiguo, cercano a la pareja. Es ella quien da la clave del relato y denuncia el crimen:

“La mano que borró la imagen de Mariana guardada en la memoria dé sus amigos como una imagen reflejada en el agua, fue la mano de Augusto su marido, que implacable revolvió el agua, desfiguró su rostro, su figura, hasta volverla grotesca y distorsionada. Al final, cuando las aguas se quietaron, de Mariana no quedó ¡nada! Cambiar la memoria para destruir una imagen es tarea más ardua que destruir a una persona. Temo que no descubriré nunca el secreto de la pareja Mariana-Augusto, que nunca fue pareja”.¹¹

Y finalmente André, quien, debido a que ama por encima de la incomunicación, logra fijar a Mariana en la memoria y liberarla de la muerte. Después de conocerla, admite: “su rostro se quedó dibujado en mi memoria con una terquedad asombrosa, como el de un milagro entrevisto”. El amor hace posible la liberación final de la mujer y su doble:

“Mi amor ha salvado a Mariana de caer todas las noches con su hija desde un cuarto piso, y en vez de permanecer en ese cotidiano vértigo sanguinolento, me espera apacible en el tiempo. Es difícil explicar lo sucedido y además no me gusta revelar mi secreto”.¹²

Detrás, y en torno a Mariana, transcurre la historia cultural de sectores dominantes europeos e hispanoamericanos, y las contradicciones entre los valores de la burguesía y los de la izquierda en tiempos del stalinismo en Europa. Sin embargo, la historia no logra opacar la fuerza de las relaciones interpersonales, a las que parece subordinarse.

No deja de sorprender el tratamiento de los personajes femeninos en este texto. Por un lado, la ambivalencia de la amiga y confidente, y por otro, la hija como reflejo sin voz del modelo

¹¹ Elena Garro, *Testimonio...*, pág. 123

¹² *Ibid.*, pág. 353.

materno, que recuerda el desdoblamiento de Consuelo en *Aura*, la novela corta de Carlos Fuentes.¹³ Hasta aquí no puede hablarse ni siquiera de una posibilidad de establecer nexos solidarios efectivos entre mujeres. Un resquicio de esta solidaridad se da en el cuento "El anillo", incluido en *Semana de colores*.¹⁴ Si bien en este cuento de Elena Garro no hay comunicación con la madre, sí hay un asomo de comprensión entre las dos mujeres jóvenes. El posible vínculo resulta más real y liberado, ya que se da incluso por encima de la rivalidad que existe entre ellas debido a la relación de ambas con el mismo hombre. El caso es poco frecuente en la narrativa escrita por mujeres. Más bien persisten testimonios de falta de solidaridad afectiva, profunda, entre mujeres. El hecho suele manifestarse como agresión y tal vez se explique en parte por la autodevaluación que suele caracterizar a la mujer. Por lo menos así lo dice el personaje protagónico de *El lugar donde crece la hierba* de Luisa Josefina Hernández: "Yo no tengo amigas. Las mujeres me despiertan la misma sospecha que tengo de mí misma y casi no es una sospecha, sino una cosa escéptica y segura".¹⁵

Literariamente, la Mariana de Elena Garro parece tener su antecedente en la Mariana enigmática del cuento de Inés Arredondo del mismo nombre.¹⁶ El hecho me parece significativo dentro del proceso de la obra de Elena Garro. Tengo la impresión de que en *Los recuerdos del porvenir* la autora está inserta, mucho más marcadamente, en la tradición de la escritura dominante de Octavio Paz y Juan Rulfo, entre otros. Habría que analizar a fondo ambas novelas y otros libros de la autora. No se trata de un corte radical con esta tradición sobre todo en cuanto a la concepción del tiempo y de la historia pacianos, pero sí de una transformación que la acerca a otros textos, en este caso, a un texto escrito por una mujer y con una óptica de visión interior femenina (sobre este último concepto volveremos después).

Ambas Marianas (la de Arredondo y la de Garro) parecen escapar a su pareja y al testigo femenino que observa sus vidas.

¹³ Carlos Fuentes, *Aura*. México, ERA, 1962.

¹⁴ Elena Garro, *Semana de colores*. México, Universidad Veracruzana, 1964.

¹⁵ Luisa Josefina Hernández, *op. cit.*, pág. 26.

¹⁶ Inés Arredondo, "Mariana" en *La señal*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1965, págs. 139-151.

Se sugiere, además, una relación edípica con el padre (que en la Mariana de Elena Garro queda como un apunte al margen,¹⁷ y persiste la misma evasión defensiva ligada a un sentido del misterio y de lo sagrado, sobre todo en el cuento de Inés Arredondo. Este desajuste entre la persona y su mundo inmediato de relaciones lleva a ambas a la muerte, y el hombre, la pareja, deviene en criminal. En el cuento de Arredondo, la culpabilidad masculina es ambigua. En el libro de Elena Garro la ambigüedad (creada sobre todo por el discurso de los otros) no alcanza siquiera a cuestionar la culpa masculina. Queda la sensación de que el personaje femenino está obligado a evadirse para sobrevivir, y está inmerso en el miedo a toda posible relación, castrado. No obstante, en ambos textos se sugiere la presencia de un mundo interior intocado, seductor en el misterio de su belleza insondable.

Los "caminos del ser" determinan la visión interior que normalmente caracteriza a la literatura escrita por mujeres. No se trata de negar la presencia de esa visión interior en la literatura escrita por hombres, más bien hay que señalar la preeminencia de esa visión en buena parte de los textos analizados. Habría además que intentar el análisis de otros rasgos (gestuales, léxicos, afectivos, etc.) que contribuyen a plasmar lo femenino de esa visión.

No quiero decir con lo anterior que la escritura de mujeres en México se produzca al margen de la historia, más bien diría que es fiel al proceso dominante del desarrollo de la mujer, tal como se percibe en este momento, y por ende, es fiel a la historia. Sin embargo, muchas escritoras se adelantan y narran desde una perspectiva históricamente más liberada para ellas mismas. Su discurso denuncia un estado de opresión que se particulariza en el caso de la mujer, pero que al mismo tiempo denuncia razones estructurales amplias de opresión en otros sectores y ámbitos sociales. Quizá la voz más clara en este sentido sea la de Elena Poniatowska, como se verá enseguida.

De hecho, existe en México una tradición literaria de apertura franca hacia el contexto sociohistórico. Ya en la novela de la Revolución, Nellie Campobello nos da, desde la óptica de una niña, una serie de pequeñas estampas que marcan una visión

¹⁷ Elena Garro, *Testimonio...* pág. 157.

fragmentada de los acontecimientos, construida con base en impresiones que la memoria guarda con nitidez, y que no pretende tanto enjuiciar cuanto dejar un testimonio de éstos.¹⁸

Años más tarde, Rosario Castellanos, en sus novelas de signo indigenista, muestra las contradicciones del choque de la cultura indígena con la ladina, dentro de un contexto amplio que llega incluso a ser nacional, como lo señala Aralia López-González en su libro sobre la narrativa de la autora chiapaneca.¹⁹ El análisis de *Oficio de tinieblas*²⁰ revela la presencia de una visión interior que se entrelaza con la denuncia evidente de carácter histórico-social. Narra una voz de mujer y la escritura destaca el personaje femenino de la Ilol, con sus contradicciones y un liderazgo que excluye la posibilidad de la maternidad, e incluso la lleva al sacrificio del hijo de crianza, símbolo de un mestizaje que aún no tiene cabida como solución en la historia de estos pueblos. La mujer ladina que la Ilol amamanta y cría no es tampoco dueña de su espacio, ni tiene voz ni dominio sobre su medio. En su libro de cuentos, *Álbum de familia*,²¹ Rosario aborda el tema de la mujer, de la pareja y de la familia en un ámbito ciudadano moderno. Un cuento como "Cabecita blanca" me parece importante, en tanto revela la presencia castrante de la madre, tanto para las hijas como para el varón. Relacionado con la función materna se da también el personaje absorbente de la intelectual y la maestra con las discípulas - ya adultas y profesionales- rodeándola sin hacerle sombra. Como en el caso de "El anillo", de Elena Garro, la voz de las dos estudiantes más jóvenes del relato "Álbum de familia"²² revela una mayor consciencia de la dependencia, aunada a una actitud crítica liberadora. No hay duda de que el caso de Rosario Castellanos es ejemplar, sobre todo si se piensa en el momento y ámbito sociohistóricos en que se produce.

Elena Poniatowska integra también la visión interior con la

¹⁸ Nellie Campobello, *Cartucho. Relatos de la lucha en el norte de México*. México, Integrales, 1931.

¹⁹ Aralia López-González, *La espiral parece un círculo. La narrativa de Rosario Castellanos. Análisis de Oficio de tinieblas y Álbum de familia*. Próximo a publicarse por El Colegio de México.

²⁰ Rosario Castellanos, *Oficio de tinieblas*. México, Joaquín Mortiz, 1962.

²¹ Rosario Castellanos, *Álbum de familia*. México, Joaquín Mortiz, 1971.

²² Rosario Castellanos, "Álbum de familia" en *Álbum...*, págs. 65-153.

social, con predominio de la segunda. Logra un mayor grado de distanciamiento porque su perspectiva de narradora es la de rendir testimonio. La narradora se oculta y deja que las voces de la historia hablen en *La noche de Tlatelolco*.²³ Tiene además la intención clara de dar voz a los marginados por impedimentos sociales o biológicos. También reconoce el lugar preponderante o significativo en nuestra cultura de algunas figuras masculinas como Diego Rivera, Juan Rulfo, Carlos Fuentes y los "onderos". Evidentemente, estos últimos son artistas, sobre todo escritores. Y aunque forman parte de la literatura o la plástica dominantes, Elena Poniatowska está consciente de la situación en cierto modo marginal en que se encuentra todo artista, tanto por su oficio, como por las condiciones sociohistóricas prevalecientes. El título de uno de sus libros, dedicado a varios escritores y a Rosario Castellanos, muestra claramente su actitud: *¡Ay vida, no me mereces!*.²⁴

Me interesa destacar la novela *Hasta no verte Jesús mío*²⁵ porque en ella Jesusa, personaje femenino protagónico, es la única voz narrativa. Los incisos de diálogo, frecuentes en la novela, están subordinados al punto de vista del enunciado principal. Jesusa es el gran testigo de su mundo. Nuevo Mesías, se siente predestinada a descubrir el sentido de la vida que le tocó vivir, y a morir sola su propia muerte, que espera consciente. La mujer acepta libremente su destino. Ahora la carroña humana está en la gran ciudad donde cualquier gesto solidario es imposible, así como antes ha estado en los campos, en la lucha por la tierra. Jesusa, fiel a su mundo de signo patriarcal (la madre es la ausente en su relato) sólo reconoce su filiación divina: "Nadie[...] sólo Dios y yo", confiesa al final. No son tiempos propicios para la Buena Nueva. Son más bien tiempos de muerte, de vencidos. Así cierra la novela:

"En caridad de Dios, ya se murió esta vieja raza. Yo no creo que la gente es buena, la mera verdad, no. Sólo Jesucristo y no lo conocía. Y mi padre, que nunca supe si me quiso o no. Pero de aquí sobre la tierra, ¿quién quiere usted que sea bueno?"²⁶

²³ Elena Poniatowska, *La noche de Tlatelolco. Testimonios de historia oral*. México, ERA, 1971.

²⁴ Elena Poniatowska, *¡Ay vida no me mereces!*. México, Joaquín Mortiz, 1985.

²⁵ Elena Poniatowska, *Hasta no verte Jesús mío*. México, ERA, 1969.

²⁶ *ibid.*

El enunciado final involucra también al lector: "Ahora ya no chingue. Váyase. Déjeme dormir".

Jesusa parece clausurar todas las alternativas revolucionarias que se originan de algún modo en la Revolución de 1910. Se trata de un héroe medio, marginal por su extracción de clase y por ser mujer. Sólo a veces su visión rebasa un poco la conciencia posible del personaje. En general, el equilibrio de su punto de vista se mantiene en los límites de la verosimilitud. En su destino itinerante de signo cristiano, abarca todo el periodo revolucionario y postrevolucionario y nos obliga a asomarnos, desde su perspectiva, a los diversos estratos, instituciones y ambientes. La crítica social, totalizadora, cuestiona el sistema de relaciones imperantes y las instituciones que lo representan. Como el pícaro, es "mozo de muchos amos", pero sirva de ninguno. Jesusa se define por su libertad interior que la hace solidaria por decisión propia; comprometida por elección, sin esperar nada a cambio, prácticamente. Los problemas persisten: le ha sido negada la maternidad, la vida de pareja y de familia y una infraestructura mínima que satisfaga sus necesidades primarias.

Literariamente, Jesusa es la antípoda de Mariana. Nadie habla acerca de ella. Ella tiene voz propia porque asume su destino. Su libertad no da cabida al miedo. Por eso puede ver y predicar su mundo. La visión trágica ha perdido las dimensiones solemnes del mundo rulfiano, pero Jesusa, persona, posee características de héroe trágico, en tanto tiene la certeza de morir, y sin embargo, parece escoger su propia muerte en la lucha. Los zopilotes que comen las entrañas de los colgados en las novelas principales de la Revolución pierden su efecto destructor, porque el personaje anhela esa muerte. El pedazo de tierra negado a los campesinos para morir en "Nos han dado la tierra" de Rulfo,²⁷ es despreciado por este personaje que quiere morir al aire libre.

Por otro lado, si bien Jorge Ibarguengoitia en *Los relámpagos de agosto* encontró la respuesta irónica y humorística a la Revolución, concentrando su óptica en un pasaje de la vida política postrevolucionaria que denuncia los avatares de la sucesión presidencial,²⁸ en *Hasta no verte Jesús mío* se amplía

²⁷ Juan Rulfo, *El llano en llamas*. México, Fondo de Cultura Económica, 1953.

²⁸ Jorge Ibarguengoitia, *Los relámpagos de agosto*. México, Joaquín Mortiz, 1967. Ana Rosa Domenella ha hecho un estudio minucioso del discurso irónico-paródico en este texto "atípico" dentro del ciclo de la Novela de la Revolución, próximo a publicarse.

la perspectiva histórica al máximo; su crítica es totalizadora. Salvaguarda la imagen de Zapata, condena la de Villa y censura la de Cárdenas.

Al concentrarse en el personaje toda la "raza antigua", parecen cerrarse las salidas. El primer plano casi nulifica la intervención de otras mujeres. Si volvemos sobre el texto para rescatar indicios de liberación, sólo encontramos algunos gestos de solidaridad esporádica y relativa. Es que Elena Poniatowska publica esta novela después de *La noche de Tlatelolco*, y la dedica a un primer interlocutor individual y colectivo al mismo tiempo:

"A Jan, mi hermano;
a todos los muchachos
que murieron en 1968:
Año de Tlatelolco".

A juzgar por sus propias declaraciones en la revista *Vuelta*,²⁹ en 1978 hacía diez años que Elena Poniatowska había iniciado sus entrevistas y grabaciones con Jesusa Palancares (es decir, probablemente desde 1967, si consideramos que el tiempo de la escritura es anterior al de su publicación). Su personalidad la atrajo y la cuestionó fuertemente. Sin embargo, Poniatowska reconoce que no se trata de un testimonio antropológico. Hay en la novela una reelaboración amplia de los materiales.

Cynthia Steele, en su ponencia "La mediación en las obras documentales de Elena Poniatowska"³⁰ recoge el dato hemerográfico y destaca la amplitud de la mediación del autor en el caso de *Hasta no verte Jesús mío*. Los hechos externos confirman lo que la lectura cuidadosa del texto ya me había revelado. Hay, por ejemplo, una gran diferencia entre el relato de Gaby Brimmer³¹ y la historia de Jesusa. En el primer caso, domina la intención de dar voz al que no la tiene, y la voz narradora, aunque selecciona, relata con la distancia necesaria para mostrar y dejar oír lo que importa de su personaje; su valor literario es menor. En el segundo, si bien se da voz a

²⁹ Elena Poniatowska, "Hasta no verte Jesús mío" en *Vuelta*, núm. 24, 1978, págs. 5-11.

³⁰ Trabajo presentado en el primer coloquio fronterizo Mujer y Literatura Mexicana y Chicana. Culturas en Contacto, en El Colegio de la Frontera Norte. Tijuana, Baja California, 22-24 de abril de 1987.

³¹ Gaby Brimmer y Elena Poniatowska, *Gaby Brimmer*. México, Grijalbo, 1979.

Jesusa, considero que Elena Poniatowska se proyecta a sí misma con mayor fuerza en la medida en que se identifica, si no con los detalles autobiográficos, sí con el sentido de libertad individual y autonomía que manifiesta su personaje. Aún más, Jesusa cobra en el relato las dimensiones simbólicas de la mexicanidad, incluso con el derecho a cuestionar la historia, y facilita, en el tiempo de la enunciación, la identidad mexicana de su portavoz. No hay duda de que Poniatowska ha logrado también concretar, en buena medida, su visión de la historia mexicana contemporánea y mucho del sistema de valores al que aspira.

El hecho es coherente con la marcada voluntad de esta escritora de denunciar la opresión y la injusticia de que son víctima los marginales de diversas esferas de la vida y del trabajo. También denuncia las estructuras de poder y la violencia. En tanto lo hace, Elena Poniatowska asume su compromiso histórico desde la conciencia que corresponde a grupos y sectores que muchas veces no son los suyos propios, de acuerdo con su extracción social y su formación.

Después de Elena Poniatowska, ha surgido recientemente otra narradora que quiere dar voz a los oprimidos, a los marginados de la ciudad. Pienso que el último libro de Cristina Pacheco, *La última noche del "Tigre"*,³² muestra un salto cualitativo en su propia producción. Su escritura es breve y testimonial, con la agilidad de la nota periodística y el matiz profundo de su sensibilidad femenina que logra captar los detalles significativos del mundo precario y agresivo del Distrito Federal. Los detalles destacados no ocultan ni palian la deshumanización de la vida cotidiana en la ciudad. Más bien, al destacarlos, descubren una agresividad que es tanto más dura cuanto más endémica y naturalmente cotidiana se manifiesta:

"No, en esa calle no ocurre nada. Como en todas partes el hambre de los niños es infinita, su risa y su llanto resuenan como desde el principio de los tiempos; la ebriedad de los hombres es violenta e inútil; las mujeres soportan pasiones y abandonos sin que sus vientres dejen de florecer. En un secreto a voces se libran las antiguas batallas de amor, se lucha -con desesperación como siempre- contra la soledad. Sobre los muros de tezontle no florecen

³² Cristina Pacheco, *La última noche del "Tigre"*. México, Océano, 1987.

las bugambilias, pero deslumbra el color intenso de la vida".³³

La voz testigo -salvo en el caso patético de la mujer indígena en "Oficio de mujer"- no necesita tematizar en primer término su problemática de mujer. Los textos denuncian la muerte y la opresión de manera directa no exenta de ironía ni de angustia. Contra la madre ya no se lucha, más bien ya hay un espacio maduro para la compasión (es significativo que presida el libro el cuento "La madre"). Y el padre -ausente- cobra en la muerte dimensiones humanas insospechadas y espía su culpa (un tanto involuntaria) porque su ausencia equivale a negarse a sí mismo la paternidad.

El que se narre desde la visión interior o desde la social no implica en ningún caso una opción literaria superior, y si bien el grado de conciencia histórica -conciencia para sí- es mayor en el último grupo de narradoras, la intensidad de la visión crítica de las primeras no deja de ser altamente significativa, en términos de una liberación personal que, a la larga, debería conjugarse con la social en un proceso efectivo de liberación integral. A partir de aquí habría que afinar el análisis de los textos literarios para encontrar los vasos comunicantes y las tendencias diferenciadoras.

Entre la libertad y la dependencia, la culpa y la resurrección y el miedo incluso, se erige -sin lugar a dudas- la escritura de las narradoras mexicanas. Escindida la mujer, por lo general, del espacio y el tiempo que vive, no sorprende que la escritura se escape, a veces, hacia el origen imaginado o histórico de esa escisión. En estos casos, el presente es insatisfactorio. El deseo sólo encuentra su objeto -su posibilidad de unidad, de integración- en el pasado, que sin embargo, es violador y agresivo al mismo tiempo. Es decir, se concibe el pasado como el único tiempo donde podría saldarse la culpa histórica, y por lo tanto, la personal.

Esta salida al pasado puede liberar el presente -o siquiera rebasarlo- si la perspectiva histórica no se pierde. como es el caso de *Hasta no verte Jesús mío*. Pero fácilmente deviene falsa salida como en la narrativa de Elena Garro. Es el riesgo esquizoide que nos suele dejar inmersos en la ahistoricidad de

³³ *Ibid.*, pág. 14.

un pasado que no deviene nunca, o la utopía añorada que no se concreta.

No hay duda de que las salidas son problemáticas por ahora. Lía prácticamente renuncia a su sexualidad -aunque parece dueña de su decisión- para ganar el espacio de la cultura en "Las mariposas nocturnas" de Inés Arredondo; la mujer de *El lugar donde crece la hierba*, de Luisa Josefina Hernández, va al encuentro de su libertad en la cárcel; Jesusa anhela la muerte; Mariana se enajena para sobrevivir, y la Iloj está condenada a la esterilidad. No son espacios ni tiempos de plenitud para la mujer.

Así también ocurre con el cuerpo, uno de los grandes temas de la narrativa escrita por mujeres. Si, por un lado, está toda la exaltación desinhibida y acaso placentera del cuerpo en Margo Glantz -no por eso exenta de contradicciones en las relaciones internas con otros elementos del texto-, por otro está el cuerpo-objeto del placer del otro a costa de la negación de su actividad en "Las mariposas nocturnas", o la fragmentación del cuerpo que ya no encuentra su razón de ser.³⁴ Frecuente es también la imagen del cuerpo de la mujer "acurrucada" que aparece en algunos cuentos y novelas esperando, negado al placer y a la reproducción en el hijo; en sí mismo fetal, desesperadamente vuelto sobre sí mismo, desamparado, que recuerda a la Susana San Juan de *Pedro Páramo* de Juan Rulfo: la mujer siempre deseada y que, sin embargo, ha perdido ella misma el objetivo de su deseo.³⁵ A Mariana se le niega también finalmente el goce de su cuerpo con la pareja adecuada que nunca llega a poseerla. Es decir, a ambos les es negado ese placer. Tal vez algo parecido ocurre con Jesusa. La unión de los cuerpos, legalizada por un matrimonio no escogido libremente, se realiza con una negación absoluta del cuerpo, del erotismo y de la ternura. Pero aquí ya no se trata del placer del otro. Hombre y mujer son víctimas (al marido lo ha criado su abuela y amamantado una cabra). Por eso Jesusa, a su modo, lo justifica, y ahora finalmente unirse

³⁴ Luisa Josefina Hernández, *op. cit.*, págs. 49-50.

³⁵ El momento de la muerte de Susana San Juan es descrito de la siguiente manera: "Después sintió que la cabeza se le clavaba en el vientre. Trató de separar el vientre de su cabeza; de hacer a un lado aquel vientre que le apretaba los ojos y le cortaba la respiración; pero cada vez se volcaba más como si se hundiera en la noche" Juan Rulfo, *Pedro Páramo*. México, Fondo de Cultura Económica, 1955, pág. 119.

a él en la muerte.

Hay que destacar también la función de la mirada en muchos de los textos, ligada a la relación de dominador y dominado, que implica a su vez una salida hacia el mundo exterior. Me parece que habría que perfilar este aspecto de manera muy precisa en los cuentos y novelas. Sobre todo habría que destacarlo en los cuentos de Inés Arredondo. No se puede entender totalmente a Lía, el personaje femenino de "Las mariposas nocturnas", si no se le analiza en sus interrelaciones complejas con los hombres de su mundo a partir de la mirada. Por un lado, está la mirada devoradora, aparentemente dominante en el texto (como la del padre -ya muerto- en "Apunte gótico");³⁶ por otro, está el segundo observador, el dueño de la historia, el testigo de los hechos, que no obstante es también el iniciador, el seductor primero (¿por salvar su espacio, su relación homosexual?). En el fondo, lo que subyace es la sombra de otra mujer: la madre, lo cual abre el texto a niveles más profundos de interpretación (¿el signo de Yocasta subyacente?).

Se privilegia, además, la mirada interior, la autoobservación, que Gloria Prado analiza en su trabajo sobre Luisa Josefina Hernández como el camino liberador en *El lugar donde crece la hierba*. La mirada introspectiva, afín con el camino de la búsqueda de identidad, encuentra su cauce apropiado en el género autobiográfico, como las cartas de esta última novela. En *Las genealogías*³⁷ del mismo género, Margo Glantz nos dice en el prólogo: "Y todo es mío y no lo es y parezco judía y no lo parezco y por eso escribo -éstas- mis genealogías".

En forma de diario se da también la relación amorosa de la pareja -segada por la muerte- en la novela testimonial de Silvia Molina, *La mañana debe seguir gris*.³⁸

Esta mirada introspectiva de los personajes femeninos - muchas veces protagónicos o a cargo de la narración- supone una actitud inquisitiva, el deseo de apropiarse de un saber para el ser que finalmente libere y permita el encuentro consigo misma y con el otro. También está presente la mirada hacia afuera que rinde testimonio y procura el compromiso con el

³⁶ Inés Arredondo, "Apunte gótico" en *Río subterráneo*. México, Joaquín Mortiz, 1979.

³⁷ Margo Glantz, *Las genealogías*. México, Martín Casillas Editores, 1981.

³⁸ Silvia Molina, *La mañana debe seguir gris*. México, Joaquín Mortiz, 1977.

otro y lo social. Todo lo opuesto a la mirada que se vincula al ejercicio de un poder opresor, de un dominio que se ejerce de manera agresiva y destructora sobre el dominado, como la mirada del homosexual, dueño de la situación en "Las mariposas nocturnas". José Emilio Pacheco ha sabido llevar esa mirada al extremo, mediante la caracterización simbólica del nazismo en el personaje "M" de *Morirás lejos*.³⁹ Y más complejo es el montaje torturante de la mirada hecha texto en *Farabeuf* de Salvador Elizondo. Por ahora parecería un rasgo diferenciador entre la mirada de la mujer y la del hombre en muchos textos.

El camino liberador da derecho a un nombre propio, no puesto por el hombre, como ocurre en "Las mariposas nocturnas", tanto con la protagonista como con el homosexual (Lía, Lotar), o en *El lugar donde crece la hierba*.

Nombrar es otra línea que recorre la escritura de mujeres. Nombrar es adueñarse del mundo. Quién nombra y hasta qué punto nombrar define efectivamente la identidad, son los cuestionamientos que ponen en juego estos textos. También se teme al nombre -por su identificación con la persona, con el ser. Así dice Augusto, el esposo opresor en *Testimonios sobre Mariana*, para quien nombrar es conjurar: "le suplico, Gabrielle, que no pronuncie ese nombre", a lo que reflexiona el personaje-testigo: "Una sombra no proyecta sombra y el nombre de mi amiga sólo evoca la oscuridad [...] El olvido es un dejar de ser. ¿Qué teme Augusto de algo que no es?"⁴⁰ Evidentemente, lo que se teme es que la no-persona, sea.

Sobre el lenguaje habría mucho que decir. Predomina el tono evocador, reflexivo, característico de la introspección y la búsqueda de sí mismas, o de la escritura que busca rendir un testimonio. Por eso es el tono dominante, tanto en los registros cultos (Elena Garro, Inés Arredondo), como en los registros populares que tan magistralmente reproduce Elena Poniatowska. Sería interesante hacer análisis que ayudaran a precisar el feminismo o no feminismo de los personajes y de todo el texto a partir del manejo particular del lenguaje. Una

³⁹ José Emilio Pacheco, *Morirás Lejos*. México, Joaquín Mortiz, 1977. Sobre la importancia de la mirada y las interrelaciones entre dominador y dominado en la novela, véase Yvette Jiménez de Báez, Diana Morán y Edith Negrín, *Ficción e historia. La narrativa de José Emilio Pacheco*. México, El Colegio de México, 1979.

⁴⁰ Elena Garro, *Testimonios...*, pág. 123-124.

pequeña muestra la constituyen para mí algunos pasajes de Elena Garro, que me impresionan por lo que manifiestan del dominio de algunas actitudes y rasgos del habla y la psicología femenina. Así, la madre en el cuento "El anillo", distrae el hambre de los hijos y amplía el valor del obsequio que dará a la hija mayor creando una expectativa que, al mismo tiempo, apela a la femineidad de la hija y modela la sensibilidad de los hijos varones para el lenguaje gestual de la conquista amorosa:

"Los muchachos encendieron la lumbre y yo saqué el cilantro y el queso.

-¡Qué gustosos andaríamos con un pedacito de oro!- dije yo preparando la sorpresa. ¡Qué suerte la de la mujer que puede decir que sí o que no, moviendo sus pendientes de oro!

-Sí, qué suerte...- dijeron mis muchachitos.

-¡Qué suerte la de la joven que puede señalar con su dedo para lucir un anillo!- dije.

Mis muchachos se echaron a reír y yo saqué el anillo y lo puse en el dedo de mi hija Severina".⁴¹

Señalé al comienzo que la narrativa mexicana escrita por mujeres presenta más el problema de la mujer como hija que como madre. Me parece importante que ya se señale, desde los hijos, a la madre como figura determinante de la identidad sexual, tanto del hombre como de la mujer. Su ausencia o su modo de estar presente condiciona la vida de la pareja, en tanto marca los modos de relacionarse, del hombre con la mujer y viceversa. Esto sin dejar de ver las características diferenciales de cada uno y las consecuencias negativas del padre y esposo ausente. Las contradicciones surgen también en las relaciones entre mujeres, como vimos antes en algunos textos donde se cuestiona la posibilidad de una relación afectiva y solidaria entre éstas.

No hay duda de que a veces el texto revela una serie de factores externos que presionan a la mujer. Pero la persistencia del hecho, y la presencia sugerida o intuida de la madre como una figura seductora y castrante, no deja de ser significativa. Jesusa, el personaje de *Hasta no verte Jesús mío*, casi excepcionalmente, insiste en criar y dejar ir, sin esperar respuesta. Parece tener

⁴¹ Elena Garro, *Semana...*, págs. 162-163.

instintivamente una conciencia liberadora que es acorde con toda su personalidad, pero hay mucho de defensivo y escéptico en su actitud. No es tampoco la solución, evidentemente, como no lo es tampoco la negación de la maternidad. Sin duda, el verse a sí misma como madre, tal como lo revela la escritura, es quizá el espejo más difícil de enfrentar para la mujer, porque nos cuestiona y define en buena medida.⁴²

El hecho es que la narrativa omite casi totalmente una perspectiva gozosa desde el punto de vista de la madre. Lo mismo se observa en los géneros literarios de la tradición popular mexicana, donde las burlas y diatribas a la suegra suelen ser frecuentes, y la visión positiva de la madre es relativamente pobre y tiende a lo cursi o a lo solemne.

Un apunte final. No hay duda de que la visión del mundo dominante de nuestras narradoras trasciende la visión maniquea y feminoide, diría yo, que simplifica el proceso de liberación de la mujer aislándolo (no para destacarlo, sino aislándolo de fondo) de sus contradicciones y de su dialéctica particular. Se dice, demasiado tal vez, que la mujer se ve a sí misma desde una óptica masculina, lo cual no deja de ser cierto, a veces. Pero es necesario también decir que la óptica de la narrativa escrita por mujeres suele ser amplia y aguda. Delata un proceso enajenante y cosificador que destruye también al hombre (en ese sentido es ejemplar la obra de Inés Arredondo). El hombre se disminuye y se destruye a sí mismo cuando se manifiesta como opresor, y también se condena a una vida afectiva e histórica limitada y estéril. A su vez, la mujer se destruye a sí misma y destruye al hombre cuando asume su papel de víctima y no opta por una salida eficazmente liberadora.

⁴² En el discurso psicoanalítico este papel de la madre que se manifiesta en la narrativa mexicana escrita por mujeres ha sido tratado de manera similar por una mujer, Christiane Olivier en *Los hijos de Yocasta. La huella de la madre*. Véase también Erich Fromm, "Vínculos incestuosos" en *El corazón del hombre. Su potencia para el bien y para el mal*. México, Fondo de Cultura Económica, 1966, págs. 109-132.

YO SOY MI CUERPO, YO SOY MI ESCRITURA: YO SOY YO

Gloria María Prado Garduño
Universidad Iberoamericana
PIEM-COLMEX

EN un recorrido rápido por la literatura narrativa mexicana de los últimos treinta y cinco años, podemos apreciar dos fenómenos: el primero, el aumento considerable en número de mujeres escritoras en el panorama literario y, el segundo, la apertura a temáticas, tiempos y espacios cada vez más amplios y más abarcadores del discurso narrativo femenino. Sin embargo, en este punto habría que hacer un deslinde necesario: por un lado, tenemos a las escritoras como mujeres que sienten, piensan, escriben y publican, se arriesgan a salir del ámbito cerrado de su hogar, se ponen ellas mismas en juego infringiendo las leyes tácitas, no escritas, de la mudez, pasividad y reclusión, y, por otro lado, nos encontramos con mujeres que son personajes de ficción quienes actúan de manera distinta o totalmente contraria incluso a la de sus creadoras. Por ello, cabe aludir aquí, necesariamente, al valor testimonial y referencial del discurso literario.

La literatura tiene por referente al ser humano enfrentándose al mundo, a su mundo, a sí mismo; pero también es reflejo y espejo. En ella el escritor se refleja a sí mismo a la vez que puede contemplarse en el espejo prodigioso de su reflejo. Entendida de esta manera la literatura, podemos entonces concluir que: el escritor, en nuestro caso la escritora, está reflejando y haciendo referencia a su concepción del mundo, a su postura vital consecuente con ésta, y a su actitud vivencial, así como a ese entorno observado que la abraza, la constituye y al que ella también conforma. Consecuentemente, podemos comprender su acto de escritura como una expresión propia que emana desde su corporeidad. Una expresión vital, encarnada y nacida de ella y de su circunstancia, diría Ortega y Gasset. Mas no de una circunstancia externa solamente, sino antes que ésta, de la de ser mujer, una mujer que mira en forma más

intensa, que escucha con mayor atención que otras mujeres y que dice su palabra desde sus entrañas, su genitalidad, sus sensaciones, percepciones y experiencias femeninas.

Ahora bien, aun cuando no hay una distinción fundamental en relación con la especificidad humana entre el hombre y la mujer, lo que no puede hacer un hombre definitivamente es escribir desde y con un cuerpo femenino.

Mucho se ha hablado de que no hay una escritura femenina, de que hay o no literatura, pero no femenina o masculina, de que no hay rasgos diferenciadores en cuanto a los aspectos propiamente literarios entre el discurso de una escritora o de un escritor, de que no podría hablarse de algo estrictamente femenino o masculino en la obra literaria, ya que antes que todo estaría la lucidez creadora, la dimensión estética, la capacidad artística, la maestría en el manejo de la técnica, el logro estilístico, la trabazón de la obra, su estructura, etcétera. No obstante, por otra parte se habla de que la mujer es incapaz de escribir como el hombre, que carece de formación intelectual, que es sensiblera, cursi e ingenua, que su discurso no puede tener jamás la profundidad que posee el del hombre y que las características biológicas, genitales y sociales de su sexo son determinantes para su incompetencia literaria. Pero ¿no es esta serie de supuestos inconvenientes o desventajas de la mujer lo que precisamente le puede dar a su expresión literaria una voz, una óptica, un abordamiento, un planteamiento distinto de aquél del hombre? ¿No es de estas pretendidas limitaciones de las cuales se puede enriquecer y emanar una perspectiva que el hombre, por ser hombre, jamás podrá tener, como ella tampoco podrá acceder a otras características inequívocamente masculinas? ¿Y no es, por último, esta enumeración de obstáculos esgrimidos lo que estaría marcando esa diferencia tan temida por tantos hombres, y, por qué no decirlo, por tantas mujeres?

Pero no se trataría aquí de emitir juicios sobre la superioridad o inferioridad de la capacidad poética del hombre o de la mujer; tampoco de las causas históricas o genéricas que le han impedido a ésta llegar al mundo glamoroso del reconocimiento literario, sino más bien, de observar y hacer hablar a las mujeres escritoras, en este caso a las mexicanas de nuestro tiempo, desde su escritura, desde su ser femenino; esto es, desde su

cuerpo, desde su sexo, desde su genitalidad, desde su ser ellas mismas, con el objeto de averiguar si la escritura de la mujer como producto de su cuerpo genera una forma de expresión propia, referida a éste y diferenciante respecto a la del hombre.

Así, acudiendo a los textos en cuestión, nos percatamos de que hay una primera promoción de personajes literarios femeninos que no necesariamente se ubican en forma exclusiva durante los primeros años de nuestro universo de investigación, 1950-1986, que se perfilan como personas sin capacidad propia, sin identidad, sin nombre, sin actitud crítica, sin posibilidad teleológica. Todas ellas, son mujeres dedicadas a los trabajos domésticos, a la costura, prioritariamente, como medio para ganarse la vida las solteras y viudas, al cuidado de hijos, nietos y sobrinos, y, cuando mucho, a la atención y despacho en algún estanco, papelería o miscelánea. Se encuentra poca o casi nula referencia a su sexualidad, al propio cuerpo y a la relación de pareja como tal, aun cuando sí hay referencia a la incomunicación o imposibilidad de relacionarse con el hombre. Son satélites nudos y estériles -a pesar de su numerosa prole- del hombre, quien paradójicamente las domina y teme a la vez. No obstante, ellas gobiernan en sus casas, son en verdad las "amas del hogar" y no ocurre absolutamente nada en ese ámbito sin su voluntad o consentimiento.

A medida que el tiempo pasa, las hijas literarias de estas mujeres comienzan a preguntarse por su cuerpo, por su identidad, por su sexo, su función, su significado y su sentido; en una palabra, por su femineidad.

Sus nietas, por último, asumirán plenamente su presente, su ser mujeres en ese presente, su cuerpo, su sexo, su función social, su significación. Se percatarán de que ser mujer no las coloca en una situación de inferioridad, y por ende, de marginación, de esclavitud. No obstante, sus dudas, su miedo, sus debilidades, su sentimiento de culpa, su necesidad de expiación persistirán a pesar de todo. Entonces, cabrá preguntarse si pese a lo caminado por sus predecesoras literarias, por esas mujeres que pueblan y protagonizan los relatos escritos por otras mujeres de edades diversas, la mujer -por lo menos a nivel de la literatura mexicana escrita por mujeres en los últimos treinta y cinco años- no ha cambiado sustancialmente ni como personaje protagónico literario, ni

como mujer escritora, capaz de recrear y de recontar al mundo. Veamos lo que el propio testimonio literario nos dice.

En primer lugar tendríamos que señalar que estos tres tipos de personajes femeninos aludidos aparecen y protagonizan simultáneamente los relatos hechos por mujeres. Ya sea porque conviven unos y otros en un mismo relato a la manera de tres generaciones que interactúan, ya sea a través del recuerdo o reminiscencia de los propios personajes, ya como personajes protagónicos aún vigentes en las tres posibilidades.

Aline Pettersson, en su novela *Sombra ella misma*, presenta a un personaje protagonista, Adelina, quien tiene una vida repetida, monótona, sin variantes. Una mujer que vive del recuerdo -al final lo sabemos- de una noche de amor, la única, la de su desfloración por un extraño a bordo de un ferrocarril. A partir de este momento, su vida sólo va a cobrar sentido en función de esa noche inesperada; su cuerpo, del que ahora va a tener conciencia, anhelará constantemente el de Felipe, su contacto, sus caricias, el encuentro con él, y toda ella se tornará en "sombra ella misma" de lo que podría haber sido y nunca será, sombra de ella misma, en espera constante de ser ella misma y no su sombra, en espera de Felipe, en espera de un hijo anhelado que nunca tendrá. No obstante, a través de la escritura y del reconocimiento de su cuerpo, irá rescatando día a día la experiencia que por años le dio sentido a su vida. Adelina escribirá todos los días y de esta manera seremos cómplices de un proceso de escritura dentro de la escritura misma del relato, a la vez que se torna en *desescritura* cuando ella todas las noches destruye lo que escribe:

"Cada noche Adelina tomaba su pluma y escribía, acompañada por el vaivén de Esteban Pardo, que quizá acabara por conferirle un matiz a sus frases o acaso el ruido de la pluma ensordecida liberándola de la irritación de ese otro ruido. Lo cierto es que ella al terminar, tomaba los papeles escritos la víspera y los rompía, conservando sólo las dos páginas recién escritas, como si la historia de la vida pudiera recomenzarse siempre".

Finalmente, destruye todo vestigio de escritura, toda huella de esa interioridad y exterioridad que le dicen de su cuerpo, de ese cuerpo que "el tiempo y la papelería han

agrisado", que se pierde en la papelería entre "los altos de papeles aquí y en el patio parece un pálido fantasma entre tanta flor" a sus casi sesenta años de edad. Esa vida reconstruida a través de sus "apuntes que hacen las veces de diario" y que transcurre entre sus "palabras de adentro" y sus palabras de afuera, sin poder unificarlas para quedar finalmente en una "carencia de palabras", fortalecida sólo por esos días "tan sabidos de memoria". Paralelamente a la escritura, Adelina cose y teje. Se confecciona un vestido blanco con encajes de la abuela -su mortaja- y teje sólo para destejer -nueva Penélope- igual que lo que escribe y *desescribe* diariamente, una prenda informe que nunca terminará. Al final del relato, cuando, en letra cursiva, se registran los últimos momentos de la vida de Adelina, sus recuerdos, vivencias, sensaciones y emociones, su cuerpo se torna en protagonista. La reviviscencia de su desfloración, del deseo sexual, la masturbación, el falso embarazo, la sangre proveniente de su vagina, el tacto de su sexo, de su piel, del vello púbico, la percepción de su olor distinto al de Felipe, la voluptuosidad que experimenta al tocar y ponerse el vestido blanco vaporoso confeccionado y hoy recién planchado por ella, la sensación del cabello suelto acariciando la espalda, nos introduce en un registro totalmente femenino. Y Adelina puede por fin tener conciencia y disfrutar de ese cuerpo seco, cansado, marchito y pálido, consumido por la melancolía, del que ahora dispone para quitarse la vida. Finalmente es dueña de sí misma. No será ya más sombra, sino ella, su cuerpo, su escritura. No obstante, antes de morir, escribe varias cuartillas, las lee y las destruye sin dejar esta vez ninguna a salvo. Su vida termina, porque ella así lo decide, a la par de su escritura. Mas, repentinamente, aparece otra escritura testimonial, escrita desde la primera persona, un monólogo interior, que registra paso a paso, minuciosamente, los últimos recuerdos, sensaciones, vivencias y experiencias de Adelina; es una escritura que brota de su cuerpo y la sobrevive a pesar de ella misma.

En el cuento "Álbum de familia"¹ Rosario Castellanos nos enfrenta a un grupo de mujeres escritoras reunidas por su antigua maestra y hoy escritora consagrada, Matilde Casanova.

¹ Rosario Castellanos, "Álbum de familia" en *Álbum de familia*. México, Joaquín Mortiz, 1971.

Esta ha sido “distinguida” con el Premio de las Naciones, mas no por el valor literario de su obra sino por una maniobra que resulta una “obra maestra de la diplomacia”. Sus libros versan sobre “temas inocuos. Un paisaje en el que se diluye un dios sin nombre, sin cara, sin atributos; unas vagas efusiones de fraternidad universal, nada de lo cual alcanza a cristalizar en una ideología”, según la crítica masculina. Pero por ser mujer y-ser intelectual, lo que es “una contradicción en los términos”, no existe, y por ende se le puede otorgar un premio internacional sin mayor problema. Su exilio voluntario, que la ha llevado a “romper vínculos con capillas, con grupos, contribuyó a idealizar su figura hasta hacer de ella un mito que ha devorado a la persona tanto como a la obra” Matilde Casanova es una mujer soltera, estéril, de “estatura noble”, que parece “encorvada” “Su pelo entrecano ya, largo y crespo, se derramaba en desorden sobre sus hombros, sobre su espalda hasta hacerla semejante a una fatigada Medusa.” Y a este aspecto físico responde exactamente su escritura. Por otra parte, sus antiguas discípulas Josefa Gándara, Aminta Jordán, Elvira Robledo y Victoria Benavides, quien ahora funge como su secretaria, son mujeres que escriben y cuya actividad literaria está estrechamente vinculada con el manejo de su cuerpo: Aminta ha sido amante de agentes de publicidad o de personajes influyentes que por ello la han promovido, y no por el reconocimiento del valor literario de su obra. Josefa asegura que es la única de las cuatro que “ha asumido plenamente sus responsabilidades de mujer y de madre”, y que cuando escogió así su vida, lo hizo “pensando en su obra. Necesitaba experiencia. No podría hablar si no sabía de lo que estaba hablando”, a lo que Elvira le replica:

“-¿Y cuál iba a ser tu mensaje? ¿La descripción de los síntomas de la varicela? ¿O la angustia de la rapidez con que la ropa deja de venirle a los niños? ¿O la elevación anual del precio de las colegiaturas?

Eso es lo que conociste a través de la maternidad, pero no es lo que escribes. Tu tema es el Hombre, la criatura sublime cuya mirada se pierde en el horizonte de espigas que simboliza la esperanza”.

Juicio que Aminta refuerza diciendo: “¡El hombre! [...] El

género masculino, en sentido lato deja mucho que desear. ¿No es cierto Elvira? ¡Yo por eso, no hablo sino de Dios!”

Elvira es divorciada y aun cuando no lleva una vida como la de Aminta, no tiene hijos y regresa a sus libros y al magisterio una vez que se divorcia, sólo para contemplarse como “una mujer de cierta edad, con estado social equívoco, una profesión y unas aptitudes literarias que no habían pasado nunca de la etapa de la promesa vaga a la de la realización efectiva”. Luego de percatarse de sus limitaciones y de “cultivar sus virtudes”, logra ser reconocida con talento. Por último, Victoria, a causa de su falta de valor, como ella misma lo reconoce, se convierte en un apéndice de Matilde:

“Tú soltaste la pluma, incapaz de sostenerla en tus propias manos [...] para ayudar a Matilde a que la sostenga entre las suyas”. “Sí, (acepta Victoria) pero no hallé ningún escudo que sirviera. ¿Y quién lo ha hallado, dime? ¿Tú en el magisterio? ¿Josefa en su casa, que no es castillo? ¿Aminta entre las sábanas? No, nadie puede tirarme la primera piedra”.

Así, vemos cómo el quehacer literario está indisolublemente vinculado y actualizado con y en el cuerpo, la circunstancia histórica, social, cultural, económica y las especificidades biológicas, fisiológicas y anatómicas de la mujer.

Luisa Josefina Hernández en *El lugar donde crece la hierba*,² su primera novela, narra, a partir de su propia escritura, el proceso interno, penoso, brutal y definitivo que sufre una mujer de veintiocho años en sólo veintiún días. Después de ser acusada, y por ello perseguida, de abuso de confianza por un compañero de trabajo, es ocultada por su esposo en casa de un amigo de éste. Ella -que carece de nombre- debe permanecer oculta en una casa extraña, con un hombre extraño, Eutifrón, como celador, y víctima de una enajenación desesperante. Entre sueños, angustias, estados de ánimo contradictorios y ambiguos, se busca, se cuestiona, hace un repaso y escribe sobre su vida. Envejece por horas frente al espejo, ante sus ojos y los nuestros. Su cabello encanece, su rostro se aja, mas su alma se templea y se fortalece. A partir de la visión en el espejo, va conociéndose

² Luisa Josefina Hernández, *El lugar donde crece la hierba*. Jalapa, Universidad veracruzana, 1959.

y con ello va naciendo su identidad. Empieza a sentirse, a saberse, a conocerse. Una extraña en el espejo le devuelve su mirada con muecas dolorosas, repugnantes, insoportables, que vamos descifrando a través de su escritura. La culpa finalmente surge triunfante, culpa por un aborto practicado, culpa por su cobardía, su inacción, su desperdicio, su relación con su esposo y con su amante, culpa por la mentira y el disimulo.

El ejercicio constante de la escritura con la que nos narra su propia historia, es la de la dificultad frente a la vida o frente a la creación literaria, que viene a ser lo mismo. El proceso de la escritura es su propio proceso físico, fisiológico, psicológico, ético, intelectual: vital, en una palabra. La historia es una historia concebida, gestada y dada a luz desde el cuerpo, historia conformada a su vez por cuatro historias entramadas, interrelacionadas a partir de la propia protagonista-escritora: la de su marido con ella, la de su amante con ella, la de Eutifrón con ella y la de su escritura. Esta cuarta, viene siendo finalmente la primera y conlleva una poética o propuesta de diversos enfoques discursivos: el epistolar, el de diario o memorias, el del cuento o relato principal, el de la evocación, el de la sugerencia y el del silencio.

En *Huerto cerrado, huerto sellado*, libro de cuentos de Angelina Muñiz, son retomados mitos grecolatinos, bíblicos, orientales y precortesianos para ser recontados desde personajes femeninos. Así, es una voz femenina desde su ser de mujer, a quien ahora le toca el turno del relato. Yocasta habla por ella misma de su deseo por el hijo, del ocultamiento de la verdad, de su complacencia por la voz del oráculo. La historia de Caín y Abel es narrada por Caín, ahora femenino -se podría decir Caína- mezclada con la de Amnón y Tamar, esto es, el incesto y el odio de la hermana al hermano. La contemplación del cuerpo masculino se hace por la mujer y no viceversa, en quien suscita deseo y envidia como punto de comparación y referencia para saber del propio, no hermoso, incompleto, deforme:

“Tú habías crecido y eras fuerte y hermoso; yo siempre en la sombra, sin luz propia y sin que nadie me descubriera. Tu belleza, ya de hombre joven, era apacible y segura; tranquila como un paisaje de pinos y césped alto [...] tu caminar pausado y armónico, reflejaba la proporción exacta de tus miembros y el peso suave de tu sexo”.

A esta descripción podemos contrastar la siguiente:

“Ni un músculo se movía en la cara sosegada de la Gran Duquesa. Los espesos afeites y polvos de arroz que cubrían su rostro le daban un estatismo crue! [...] Su cuerpo deforme y la cojera que la aquejaba trataba de disimular en preciosas vestiduras de terciopelo y encajes [...] no mueve ni el más leve músculo de su frágil cuerpo”.

Contrapuesta a la anterior, y paralela con la primera, se nos propone esta descripción:

“El hombre [...] camina casi sin pisar el suelo. Es alto, delgado. Sus brazos casi se descuelgan. Su cabeza es un ave pronta a volar. Sus piernas, a veces, tropiezan y recupera el equilibrio en un movimiento lento que tampoco es esfuerzo. Parece como si cada parte de su cuerpo tuviera vida aparte y que fuera una sorpresa esa unión de miembros dispares entre sí: una pierna y un pie, el cuello, la cabeza, ese brazo que cuelga a un lado, el tronco recto, el corazón que sangra, los pulmones henchidos, el cerebro dando vueltas y revueltas, el sexo golpeándole suavemente entre los muslos”.

O bien: “El hombre era grande, fuerte, ancho [...] parece un ser magnífico escapado de un sueño o de un cuento de hadas”. Frente al hombre, la mujer busca realizar acciones o actos que la hagan resaltar, alimentada fundamentalmente por su odio. Éste se convierte, entonces, en piedra de toque de su acción:

“Había olvidado a Layo. Sólo tenía odio por él: el odio y el miedo que sintió cuando nació su hijo y dictó sentencia amparado indolentemente en la obediencia de los dioses [...] Sólo cuento con mi hijo, con su amor insatisfecho y confuso, con su mirada exacta y malograda, con su cuerpo -estatua perfecta- reconociendo el mío y amándolo como verdadero amante, volviendo su boca a mis pechos, buscando el placer que no conoció y que se desesperaba en cambiar por el que ahora conocía. Hubiera deseado, entonces, que manara de nuevo mi leche que secándose y endureciendo mis senos nunca fue para él”.

Más íntimamente ligada a este planteamiento de la corpo-

reidad femenina y masculina, encontramos la necesidad, la búsqueda y la angustia por la escritura. En el relato "Piramidal funesta sombra", el narrador omnisciente relata:

"Sentada ante la ventana de la celda, la monja, con la pluma en la mano, supo que iba a escribir [...] Por primera vez escribiría lo que ella quería escribir [...] Había llegado el momento en que se encontraba con fuerzas para crear una obra larga, y la impaciencia le sumaba la energía a la fuerza".

Pero en un momento posterior advierte que otro "terror" de la monja era el "Morir. El cuerpo, cadáver con alma, en riesgo de perderla. El cuerpo, ya no vigilante, puede dejar escapar el alma".

A pesar del riquísimo manantial de literatura producida por mujeres contemporáneas que podrían seguir ilustrando y confirmando nuestra hipótesis, como serían los casos de Elena Garro, Ethel Krauze, Ángeles Mastretta, María Luisa Puga y muchas otras más, por la extensión que ello supondría tenemos que terminar aquí nuestra propuesta. En esta forma, y como al inicio de este breve trabajo quedó dicho, se puede concluir, a partir del propio testimonio literario, que en el discurso de las mujeres escritoras mexicanas de las últimas cuatro décadas hay una profunda preocupación por hablar y escribir desde su cuerpo, un cuerpo femenino que más allá de las características propiamente literarias, que más allá de las posibilidades estéticas, referenciales, estilísticas, está revelándose y hablando en su escritura. Un cuerpo que, lejos de estorbarla o de hacerla cursi, sensiblera, ingenua, engendra, encarna, alimenta y da a luz a esa escritura. Un cuerpo que proporciona otro enfoque, otra perspectiva y otra dimensión. Un cuerpo, en suma, elocuente, vigoroso y creativo, no sólo biológica sino poéticamente. Un cuerpo concebidor y alumbrador de escrituras legibles, sensibles, dialogantes, emitidas desde su voz, su circunstancia y su concepción del ser humano, del mundo, del universo. Un cuerpo y una escritura, en suma, que cuentan la historia del otro lado: el no reconocido. Postura de mujer desde su cuerpo y su palabra: postura de esa mujer, mujer cuerpo, mujer escritura.

LA SEXUALIDAD EN LA NARRATIVA FEMENINA MEXICANA 1970-1987: UNA APROXIMACIÓN

Peggy Job
Universidad de Nueva Gales
del Sur, Australia.
PIEM-COLMEX

Hubo un hombre tan inteligente, que durante toda su vida amó a una sola mujer. Y su esposa jamás llegó a enterarse.

*

Para quitarse el complejo de Edipo, lo mejor es tener una madrastra.

*

La fidelidad masculina casi siempre suele ser consecuencia de tener mala suerte con las mujeres.

*

La bigamia es tener una mujer de más. Es decir, igual a la monogamia.

*

El matrimonio es como la historia de los países coloniales: primero viene la conquista y luego se sueña con la independencia.

*

Hay solteronas que lo son porque prefieren Cien años de soledad a Crimen y castigo.

Marco A. Almazán
Píldoras anticonceptivas

Si la mujer ahora no se ha hecho visible, si responde a una imagen que le ha dictado la sociedad, la Iglesia, la familia, ¿cómo es posible que se manifieste a través de la escritura?

Elena Poniatowska

Pienso que cuando una mujer se ha sentido afectada por vivir en una sociedad machista, es inevitable que esto se refleje en sus obras.

Gabriela Rábago Palafox

EN este panorama de la narrativa mexicana femenina, me propongo identificar algunas características generales respecto al tema de la sexualidad. El estudio -y sus conclusiones tentativas- forma parte de una investigación en desarrollo. No pretendo hacer una discusión teórica en este foro, sino invitarles a leer. En vez de analizar unos textos, juzgo más útil presentarles a las autoras ya identificadas como parte de la investigación -y la lista no es completa- siendo la mayoría de ellas apenas conocidas fuera o dentro de México.

Por supuesto, existe mucha variación entre ellas en cuanto al oficio, pero vale la pena enfatizar desde el principio que en México escriben narradoras de calidad como Rosario Castellanos (a quien ya conocen, sin duda), Inés Arredondo, Julieta Campos, Luisa Josefina Hernández, Josefina Vicens, Elena Poniatowska, Aline Pettersson y María Luisa Puga, y otras que mucho prometen como Gabriela Rábago Palafox, Mónica de Neymet y Ethel Krauze.

Aunque suele ser obvio, juzgo necesario empezar marcando algunos rasgos de las escritoras y de su contexto. Para escribir y ser publicada se supone una educación, una independencia económica, un espacio y un tiempo "libre" adecuados para la producción del texto. Tratamos de un grupo privilegiado, dentro de un país trastornado por una crisis económica, y las obras reflejan el origen de sus autoras.¹

Además, como dice un personaje de Rosario Castellanos:

"En México, las alternativas y las circunstancias de las mujeres son muy limitadas y muy precisas. La que quiere ser algo más o algo menos que hija, esposa y madre, puede

¹ Casi todas las obras ubican a sus protagonistas dentro de la clase media o la burguesía. Mientras unas obras incluyen a personajes de la clase trabajadora (sirvientas, sobre todo, pero también campesinos), son pocas las que hacen de este grupo protagonistas principales. La versátil Elena Poniatowska es una excepción; tiene la facilidad de escribir la perspectiva de los marginados, tanto como la de los burgueses. Aun cuando no se le considera entre las mejores escritoras, hay que destacar a Cristina Pacheco. Ella escribe cuentos cortos, casi todos relacionados con los marginados, los campesinos o la clase trabajadora urbana, es decir, el Otro México. Es autora comprometida que quiere describir un ambiente lejos de las preocupaciones usuales en la narrativa femenina: atestigua la violencia, las violaciones, un catolicismo fuerte y complejo, creencias y prejuicios implacables, el sufrimiento diario e inescapable de los de abajo. No teme al desafío directo: se atreve a nombrar tanto la corrupción como el patriarcado, y contar sus consecuencias.

escoger entre convertirse en una oveja negra o en un chivo expiatorio; en una piedra de escándalo o de tropiezos; en un objeto de envidia o de irrisión".²

Las dificultades para una artista en este país tan profundamente católico, con un concepto tradicional respecto a los papeles de la mujer, se reflejan tanto en la baja producción de tantas escritoras como en los textos mismos.³

Las alternativas, sin duda, son muy limitadas, y los círculos pequeños. Esther Seligson, aunque pretende decir otra cosa, afirma las contradicciones:

"En el fondo el mexicano es muy débil hacia el sexo femenino y basta que sepas coquetear, basta que no seas demasiado fea, para que no te pongan obstáculos. Así que no creo que en México las mujeres que quieren publicar tengan ninguna dificultad por el hecho de ser mujeres".

No especifica la importancia del amiguismo, ni del patronazgo-caciquismo cultural que todavía influyen en la publicación, la crítica y el éxito de la escritura femenina.

La investigación presenta muchas dificultades en su desarrollo. Es sumamente difícil, en primer lugar, encontrar las obras. Los tirajes de una primera edición son entre 1000 y 4000 ejemplares, aun para una escritora con tres novelas publicadas. Pocas llegan a la suerte de ser reeditadas por la SEP (30,000 ejemplares), y la selección de éstas parece bastante al azar.⁴ La crítica tampoco es amplia; muchas veces las reseñas de los periódicos constituye la única fuente de comentarios. Si apenas explicitan la sexualidad en las obras, mucho menos tratan del tema en la crítica. Encima de esto, siendo extranjera en mi caso, la elección de un tema que toca la intimidad de otra cultura, es atrevida. El proceso de hacer la investigación se parece al proceso de hacer el amor: a la vez que va desnudando,

² Victoria, en: *Álbum de familia*. México, Joaquín Mortiz, 1971, pág. 149.

³ Véase Sara Sefchovich (pres.), *Mujeres en espejo 1*. México, Folios, 1983, en donde se discuten más ampliamente estos temas.

⁴ El estudio de Jonn S. Brusnwood *La novela mexicana (1967-1982)*. México, Grijalbo, 1984, cita 22 novelas de escritoras entre sus más de 200 novelas citadas -es decir el 10 por ciento de siempre. La SEP sigue la misma fórmula.

descubriendo a su lado las partes sensibles del cuerpo, sus pudores, sus prejuicios, sus profundidades, también va enfrentándose a los propios. Para bien y para mal, una termina por apasionarse por el objeto del proceso y la objetividad asume su cara de angustia frente a las contradicciones experimentadas; la sensibilidad de la comprensión, en lugar de la cara fría de lo académico.

Una de las características más evidentes es la voz narrativa, en su mayoría femenina. Mientras la primera persona predomina, el uso de tercera persona omnisciente representa más comúnmente la perspectiva de la protagonista. Sin embargo, muchas autoras han mezclado sus voces narrativas, haciéndose así una obra más compleja estructuralmente. *Nostalgia de Troya* de Luisa Josefina Hernández,⁵ *Testimonios sobre Mariana* de Elena Garro,⁶ *Casi en silencio* de Aline Pettersson.⁷ Asimismo, las obras de Carmen Rosenzweig y Margo Glantz son algunos ejemplos de este método. Las pocas novelas que emplean una voz narrativa masculina lo hacen con mucho éxito: *Los años falsos* (voz de adolescente) de Josefina Vicens,⁸ está entre las mejores novelas que he leído; *Todo ángel es terrible* (voz de niño) de Gabriela Rábago Palafox,⁹ es muy impresionante como primera novela, y la curiosa novela de Aline Pettersson, *Proyectos de muerte* (voz de adulto),¹⁰ rompe la idea de que su obra (5 novelas hasta ahora) trata exclusivamente de la mujer moderna.

Respecto a los cuentos, se encuentra más variación en la voz narrativa, incluso el uso de perspectivas masculinas. Unos cuentos de Inés Arredondo, por ejemplo; uno de los más interesantes de Elena Poniatowska, "Métase mi prieta, entre el durmiente y el silbatazo",¹¹ y el de Emma Dolujanoff, "La cuesta de las ballenas" incluido en *Mujeres en espejo 1*.

⁵ Luisa Josefina Hernández, *Nostalgia de Troya*. México, Secretaría de Educación Pública, 1986.

⁶ Elena Garro, *Testimonios sobre Mariana*. México, Grijalbo, 1980.

⁷ Aline Pettersson, *Casi en silencio*. Puebla, Premiá, 1980.

⁸ Josefina Vicens, *Los años falsos*. México, Martín Casillas, 1982.

⁹ Gabriela Rábago Palafox, *Todo ángel es terrible*. México, Martín Casillas, 1981.

¹⁰ Aline Pettersson, *Proyectos de muerte*. México, Martín Casillas, 1983.

¹¹ Elena Poniatowska, "Métase mi prieta, entre el durmiente y el silbatazo" en *De noche vienen*. México, ERA, 1979.

El predominio de la voz narrativa femenina invita a la conclusión de que la mayoría de la escritura femenina pretende recordar la experiencia específicamente femenina. No comparte la crítica (masculina, por lo general), que identifica a esta escritura como "menor" en sí, aunque reconozca las dificultades que se presentan al analizar un texto donde la distancia entre la escritura y la autora no está bien definida. Tampoco me suscribo a la noción de que cuando las escritoras sean "grandes", con mayor oficio, etc., no van a escribir en el mismo estilo, sino que afirmo que escribirán, con sus elementos autobiográficos y todo, un libro tan distinguido como *Álbum de familia*, de la todavía subestimada (¿por hacerla mito?) Rosario Castellanos.

Pero si las autoras recuerdan la experiencia femenina, ¿dónde está la sexualidad femenina? Son muy pocas las obras que se aproximan al tema explícita y/o abiertamente. La seducción de Ausencia¹² -todo un éxito- estalla en el cuerpo de la narrativa de los años 70 con su insípida fórmula de "qué felicidad". Son muchas las explicaciones que se nos pueden ocurrir para este fenómeno tan significativo. Una manera de percibirlo es como un aspecto de la opresión de la mujer en que "la sexualidad femenina se había cubierto de silencio y convertido en 'deber'; el embarazo y el parto, en dolor; la vagina y la regla, en basura y suciedad; el clítoris, en el órgano de fijación de las retrasadas mentales; la sensibilidad femenina, en la gigantesca máscara de la opresión y de la servidumbre".¹³ A la vez que podemos ir aún más allá, y afirmar que apenas se menciona el embarazo ni el parto, la vagina ni la regla, ni mucho menos el clítoris, es menester poner mucha atención a este "silencio", porque está lleno de murmullos avergonzados subtextuales. Tantos textos huelen a una insatisfacción sexual por parte de las protagonistas femeninas, pero son pocas las que la admiten: la recién casada de "Lección de cocina",¹⁴ la Jesusa indomable,¹⁵ "La mula en la noria" de Ethel Krauze.¹⁶ Esta especie de pudor,

¹² María Luisa Mendoza, *De Ausencia*. México, Joaquín Mortiz, 1974.

¹³ Fabienne Bradu, "Sobre la literatura feminista en Francia" en *Fem*, vol. 3, núm. 10, 1979, pág. 32.

¹⁴ Rosario Castellanos, *op. cit.*

¹⁵ Elena Poniatowska, *Hasta no verte, Jesús mío*. México, Era, 1969.

¹⁶ Ethel Krauze, *Intermedio para mujeres*. México, Océano, 1982.

que se observa tanto en la manera de escribir como en las protagonistas, tenemos que considerarlo dentro del contexto de una ideología católica, en la que los modelos de lo femenino son Eva y la Virgen María, modelos opuestos, y que en la forma mexicana proporciona a la Madre una mayúscula problemática. Es muy atrevida la escritora que desafía las opiniones o prejuicios de los maridos, los hijos, los padres, los tíos, los abuelos, los suegros -sobre todo, la suegra, siempre objeto de desprecio en la narrativa femenina- en una sociedad donde la familia tiene tanta importancia. Como indica María Luisa Puga: "Una escribe desde la noción de que hay muchas novelas cuyos autores se dijeron en un momento dado 'me voy a avergonzar de ella', y uno pone todos los medios para que esto no ocurra". La autocensura rige.

En cuanto a la "sexualidad" femenina en este estudio, la narrativa en sí invita a una definición casi exclusivamente del acto sexual entre hembra y varón; se supone genital en la ausencia de mencionar otras alternativas. En el único ejemplo de sexo oral que he encontrado hasta ahora, "la multitud se precipitó sobre ellos con piedras y palos... bueno, es una novela *bíblica*".¹⁷ Es interesante que las obras que mencionan explícitamente el lesbianismo y la masturbación se han publicado a partir de 1985. Se supone que los factores ya mencionados son responsables de esta situación, y no que las mexicanas acaben de descubrir estas formas de sexualidad. Aunque Alicia es suficientemente moderna para hablar abiertamente de la masturbación, lo hace solememente con vergüenza.¹⁸ Es posible que la popularidad de *Arráncame la vida* de Ángeles Mastretta¹⁹ se deba en parte a la frescura de la heroína, cuyos experimentos con su propio cuerpo despiertan a toda su casa.

Aunque se pueda sospechar de la vida personal de tantas tías (solteronas y medias raras) que pueblan los mundos creativos de Beatriz Espejo,²⁰ Adela Fernández,²¹ o Bárbara Jacobs,²² es la siempre atrevida China Mendoza la que hace explícita la

¹⁷ Esther Seligson, *La morada en el tiempo*. México, Artífice, 1981, pág. 22.

¹⁸ Olga Harmony, *Los limones*. Jalapa, Universidad Veracruzana, 1984.

¹⁹ Ángeles Mastretta, *Arráncame la vida*. México, Océano, 1985.

²⁰ Beatriz Espejo, *Muros de azogue*. México, Editorial Diógenes, 1979.

²¹ Adela Fernández, *Duermevelas*. México, Editorial Katún, 1986.

²² Bárbara Jacobs, *Doce cuentos en contra*. México, Martín Casillas, 1982.

relación sexual entre mujeres.²³ Otras autoras consideran el tema de la homosexualidad entre hombres: Seligson brevemente en la obra ya citada, Elena Garro con insistencia en *Reencuentro de personajes*,²⁴ Aline Pettersson describe una relación amorosa triangular que incluye a dos hombres en *Casi en silencio*, Gabriela Rábago Palafox explora la "etapa adolescente", y Castellanos y Arredondo tocan el tema. La impresión que se da, entonces, es que o la homosexualidad es más común que el lesbianismo o que es más fácil escribir sobre ella. Esta falta de exploración de las varias formas de expresión sexual de la mujer en la narrativa, se repite en un silencio curioso en relación con todos los aspectos del cuerpo, lo que hace de la mujer un ser asexuado. Muy pocas protagonistas tienen la menstruación y no más de una vez; por supuesto, nadie sufre de tensión premenstrual. El parto, como experiencia, se pasa por arriba; se quedan los hijos ya hechos, y una de las más profundas exploraciones de su ser como mujer no se menciona. ¿Amamantan? Con pocas excepciones, la maternidad es la que experimenta su propia madre, y no ella misma; nadie goza de la maternidad, lo que me parece sumamente raro en esta cultura del culto a la madre. El aborto nadie lo sufre, salvo una protagonista por accidente; tampoco es tema de discusión. ¿Los anticonceptivos existen? ¿funcionan? ¿influyen en el acto? ¿dan asco? La menopausia es una acusación (*Álbum de familia*) o una broma (*Los limones*); la vejez siempre se puede borrar con el suicidio.²⁵ Es como si fuera el cuerpo de la mujer una abstracción, ajena a la persona; o más bien, el reflejo en el espejo que tanto mira.

Respecto a la experiencia sexual explícita, la desfloración es descrita por cuatro de las protagonistas: tres son violaciones, aunque dentro del matrimonio (*Ausencia*); la señora Justina de "Cabecita blanca" en *Álbum de familia*, y Livia de *El bien y el mal* y la otra es elegida por Alicia como manera de afirmar y asumir su propia sexualidad (*Los limones*) con consecuencias horribles. En cuanto al orgasmo, tenemos que contentarnos

²³ María Luisa Mendoza, "¿Por qué fue a Chalma el Marqués?" en *Ojos de papel volando*. México, Joaquín Mortiz, 1985.

²⁴ Elena Garro, *Reencuentro de personajes*. México, Grijalbo, 1982.

²⁵ Aline Pettersson, *Sombra ella misma*. Jalapa, Universidad Veracruzana, 1986.

con "soy la mujer más feliz del mundo";²⁶ o creemos, con Jesusa, que tiene tan poca importancia que "Él tenía con qué y lo hacía y ya". Ni se imaginan los orgasmos múltiples; mucho menos las múltiples maneras de llegar a esta "felicidad".

Felicitemos a Mendoza y a Fernández por hacer explícito el incesto que permea tantas obras, a través de las relaciones peculiares entre padre e hija, entre hermanos, entre primos y sobre todo, entre madre e hijo. Todavía no tenemos un Bataille²⁷ entre nuestras autoras, pero Vicens se acerca al problema sin nombre en su texto, cuando Luis Alfonso hace el amor con la amante de su padre (*Los años falsos*).

Mientras podemos disfrutar de la ironía de Castellanos o Margo Glantz, la intelectualización de Seligson, o el goce tan aparente de Mastretta y Mendoza, el tono que adopta la narrativa al aproximarse a la relación sexual es casi siempre serio. ¿Dónde están las risas que deben acompañar a este acto humano tan intrínsecamente ridículo? Lo que me ha sido doloroso y chocante descubrir es la misoginia que impregna la narrativa. Incluye la estereotipación de la mujer según los modelos de los hombres, y una actitud de menosprecio frente a las demás mujeres por parte de la narradora y/o protagonista femenina. Se puede argumentar (como lo ha hecho Krauze) que esto refleja la realidad de la sociedad de la cual el texto trata, o en el cual se han formado las autoras; pero, si comparamos estos textos con los que se han publicado en otros países durante la misma época, el contraste es brutal. La celebración de la amistad-solidaridad femenina, que tanto ha sido tema de la escritura femenina en Europa, Estados Unidos o Australia durante los 70, está ausente en la narrativa mexicana, tanto como la exploración de la relación madre-hija en búsqueda de una comprensión mutua de generaciones de mujeres. Quizás esta misoginia llegue a su cumbre en el retrato de la premio nobel de *Donde las cosas vuelan*,²⁸ aun cuando Ethel Krauze es una escritora de la nueva generación; pero la misoginia está presente en tantos textos que en realidad resulta deprimente. María Luisa Puga explora la misoginia a través de su narradora en *Pánico o peligro*,²⁹ y

²⁶ Silvia Molina, *La mañana debe seguir gris*. México, Joaquín Mortiz, 1977.

²⁷ Véase Georges Bataille, *Mi madre*. España, Premiá, 1979.

²⁸ Ethel Krauze, *Donde las cosas vuelan*. México, Océano, 1985.

²⁹ María Luisa Puga, *Pánico o peligro*. México, Siglo XXI, 1983.

su relación con Socorro, la amiga hermosa que se acuesta con muchos hombres. Susana puede entender a Socorro sólo cuando descubre que lo hace por la Revolución. Éste es uno de los pocos textos donde tenemos la posibilidad de ver las relaciones entre mujeres a un nivel más o menos íntimo y a través de un largo tiempo; el periodo que atraviesa la niñez, la adolescencia y la madurez. Esta transición es importante, porque dentro de una sociedad heterosexual (y sexista), la mujer pasa desde la identificación con otras mujeres (niñas) a una identificación con el hombre. Mientras existen en la narrativa muchos ejemplos de la amistad, o aún colusión, entre niñas o muchachas, en el momento en que aparece El Hombre, la amiga se abandona; desaparece de la vida principal de la protagonista. Bárbara Jacobs lo describe en "La vez que me emborraché";³⁰ Pettersson en *Círculos*;³¹ Dornbierer en *El bien y el mal*; Harmony en *Los limones* (muy, pero muy explícitamente); y Óralba Castillo Nájera en "Querido Melchor" incluido en *Sin permiso*. No nos sorprende, entonces, que tanta narrativa sobre los años mayores griten la soledad y el sentimiento de desamparo. Las mujeres de *Álbum de familia*, "En la sombra", de Arredondo,³² *El aullido crepitante de una dama nostálgica*, de Miriam Ruvinskis,³³ "La casita de sololói", de Poniatowska,³⁴ varios cuentos de la colección *Sin permiso*, y tantos textos más, expresan aspectos de este desamparo y soledad. Esta identificación exclusiva con un hombre, y el consiguiente aislamiento de la mujer (tanto física como emocionalmente), sirven muy bien al patriarcado y al sistema de clases: así la mujer siente sus frustraciones y problemas como individuo, y no como parte de una colectividad que puede organizarse y luchar. Como parte de esta misoginia, vale la pena examinar la relación madre-hija. Por lo general, la perspectiva que tenemos es la de la hija, y demuestra una relación conflictiva, de poca comprensión mutua. Cuando tenemos la oportunidad de verla desde la perspectiva de la madre

³⁰ Bárbara Jacobs, *op. cit.*

³¹ Aline Pettersson, *Círculos*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1977.

³² Inés Arredondo, *Río subterráneo*. México, Joaquín Mortiz, 1979.

³³ Miriam Ruvinskis, *El aullido crepitante de una dama nostálgica*. Puebla, Premiá, 1985.

³⁴ Elena Poniatowska, *De noche...*

nos encontramos una competencia, envidia, y desprecio profundo: "Cabecita blanca" en *Álbum de familia*, y el realmente horroroso cuento de Krauze, "Rumbo al Popo", en *Intermedio para mujeres*.³⁶ Curioso también, es el hecho de que en muchos textos la madre es una figura en la sombra, aparte; a veces perdida en la locura o en una enfermedad; en el suicidio o en la muerte temprana. Juana Armanda Alegría en *Diálogo prohibido*³⁷ (título deliberadamente elegido), ha especificado el odio entre madre e hija, por el hecho de no haber nacido varón, y las consecuencias horribles para la niñez y adolescencia de la hija. Otra vez, nos enfrentamos a una identificación con un hombre; el padre, a fuerzas, en este caso. Mientras es fácil elaborar una hipótesis psicológica-freudiana respecto a esta situación, me parece insuficiente como técnica de análisis de textos de una cultura profundamente católica y patriarcal. Por eso, en este momento, prefiero plantear unas explicaciones tentativas de la manera de escribir, basadas en la cultura de las autoras. Las características identificadas invitan a este punto de partida: la voz narrativa es de mujer, principalmente, pero la sexualidad femenina se queda en la sombra del sobrentendido; el disfrute y plena experiencia del cuerpo de la mujer en todos sus aspectos, apenas se trata, y cuando se hace, es como una abstracción o una vergüenza; el tono en que se escribe sobre la sexualidad es serio, aproximándose a lo sagrado, como si se acercara a Dios. La mujer está sola, no se alinea con otras mujeres para compartir experiencias ni angustias: compiten y se menosprecian. Todos estos rasgos parecen ser aspectos de un profundo desprecio de sí mismas por parte de las narradoras o mujeres protagónicas.

Si la sexualidad femenina se expresa en relaciones heterosexuales, estamos metidas en la relación hombre-mujer, que al nivel estructural en la sociedad es una relación de poder. Tomás Segovia dijo: "La mujer [...] es la única clase que hace el amor con su opresor". Mientras no considere a "las mujeres" como una clase, lo que Segovia está indicando es la semejanza (o igualdad) entre relaciones de clases y relaciones patriarcales: en los dos casos un grupo tiene poder sobre otro. La

³⁶ Ethel Krauze, *Intermedio...*

³⁷ Juana Armanda Alegría, *Diálogo prohibido*. México, Contraste, 1985.

omnipresente y abrumadora naturaleza de la ideología sexista puede terminar por convencernos de su normalidad, su naturalidad, hasta tal punto que estamos incapacitadas para hacer la crítica, mucho menos para romper las restricciones que insisten en que "la mujer no habla de estas cosas". No nos tienen que censurar; lo hacemos nosotras. De acuerdo con Anais Nin: "El hecho de que las mujeres escriben sobre sexualidad no significa su liberación...";³⁸ pero, el no escribir sobre un aspecto tan fundamental de la vida del ser humano, sugiere una falta de conciencia política sorprendente en la Década de la Mujer. Tanto me gustaría ponerme de acuerdo con Julieta Campos, cuando dice: "la diferencia entre una prosa 'masculina' y una prosa 'femenina' ¿será entonces que esa que quiero llamar 'femenina' es una escritura que abandona todos los apoyos sólidos para deslizarse hacia zonas prohibidas, hacia ámbitos nocturnos, hacia la experiencia de lo innombrable";³⁹ pero a pesar de las excepciones, la escritura femenina mexicana no demuestra tal abandono.⁴⁰ Esto no quiere decir que las narradoras mexicanas carezcan de conciencia política, o por lo menos, de una crítica social. Esto lo podemos observar en la obra de varias: Arredondo, Poniatowska, Puga, Puglia, Solís, Harmony, entre otras, a través de su preocupación por los problemas de clase, de racismo, de los marginados, de la represión. Pero es poco común la confrontación explícita y directa con el patriarcado y sus espantosas consecuencias. Una lectura superficial de la narrativa femenina corre el riesgo de hacernos creer que la violencia inherente a la relación entre seres desiguales, entre hombres y mujeres, sólo sucede en el otro México de los pobres, de Cristina Pacheco. Sus cuentos "Padre, he aquí a tu hijo"⁴¹ y "Ceremonia secreta",⁴² son ejemplo, entre muchos, en donde ella hace explícitas las relaciones de familia que se quedan escondidas o implícitas en otras obras. Puede

³⁸ Véase Huberto Batis, *Estética de lo obscuro*. México, Universidad Autónoma del Estado de México, 1984, pág. 11.

³⁹ Julieta Campos, "¿Tiene sexo la escritura?" en *Vuelta*, núm. 21, agosto de 1978.

⁴⁰ Para una discusión más amplia de la "escritura femenina", véase *Fem*, vol. 3, núm. 10, 1979 y vol. 4, núm. 21, 1982.

⁴¹ Cristina Pacheco, "Padre, he aquí a tu hijo" en *Sopita de fideos*. México, Océano, 1984.

⁴² Cristina Pacheco, *Para vivir aquí*. México, Grijalbo, 1982.

ser precisamente por la razón de escribir dentro de una sociedad sexista, que la sexualidad es discutida subtextualmente. Es decir, las tácticas que emplean las mujeres para ganarse un espacio -la persuasión, la sutileza, la manipulación, la ironía, el socavar desde abajo, la fachada de su misión: la "gigantesca máscara" en fin-, para enfrentar el problema de la relación hombre-mujer en una situación de desigualdad son las que aparecen en la narrativa. Como dice Rosario Castellanos:

"Se ha acusado a las mujeres de hipócritas y la acusación no es infundada. Pero la hipocresía es la respuesta que a sus opresores da el oprimido, que a los fuertes contestan los débiles, que los subordinados devuelven al amo. La hipocresía es [...] un reflejo condicionado de defensa [...] cuando los peligros son muchos y las opciones son pocas".⁴³

No sugiero que estas tácticas sean siempre conscientes, no obstante los diversos niveles de oficio entre las escritoras. Hay veces en las que no sé si debo aplaudir o llorar de desesperación: ¿qué hacer con la vuxtaposición de imágenes católicas y la excitación sensual de Mendoza?, ¿o con la bigama "ingenua" (¡cinco veces!) de Poniatowska?

Considerando la narrativa del periodo 1970-1987, tenemos que estar de acuerdo con el juicio de Poniatowska, emitido hace más de diez años, y afirmar que "...ninguna de las escritoras mencionadas da la impresión de haber escrito acerca de lo que realmente la conmueve, sus fantasías sexuales [...] sus sentimientos violentos en contra de su madre o en contra del hombre", "a la vez que expresar cierto optimismo tal como ella misma lo hace.

La novela *Los limones* demuestra todos los conflictos de la mujer rebelde, inteligente, que quiere afirmarse como persona íntegra. Describe los obstáculos en una cultura sexista-católica: la familia, el novio y su madre, las amigas; reconoce la trampa del hombre bueno-solidario, y se queda sola con la única salida: intenta el suicidio. La tragedia es individual, experimentada por

⁴³ Rosario Castellanos, *op. cit.*, pág. 25.

⁴⁴ Elena Poniatowska, "Sólo hay doce novelistas mexicanas y de ellas sólo cuatro cuentan con más de dos novelas" en *Los Universitarios*, núms. 58-59, 15-31 de octubre de 1975, pág. 4.

Alicia como individuo; el texto no le permite el apoyo de otras mujeres, sino al contrario, una condena absoluta. *Pánico o peligro* manifiesta cierta toma de conciencia por parte de la narradora, Susana⁴⁵ (aunque hace sufrir a la lectora su lentitud pasmada). Pero, curiosamente, este proceso depende mucho de la influencia de los hombres en su vida. Aunque Lourdes es su amiga íntima, no existen indicios textuales de una discusión entre las dos en lo que toca a sus intimidades como mujeres, sino una reticencia profunda.⁴⁶

En *El bien y el mal*, aunque es una novela con fallas, observamos ciertos cambios fundamentales. La vida de Livia, sigue la trayectoria "normal": adolescencia sana e inocente, matrimonio temprano y traumático, nacimiento de hijos queridos, y por fin, un amante experto. En vez de quedarse en esto, Livia decide dejar el matrimonio, a dos de sus hijos y al amante, y volver a estudiar, empezar de nuevo su vida. La toma de conciencia es fuerte y angustiada, pero se hace sujeto de su vida en vez de objeto. Además, las decisiones de Livia dependen fundamentalmente de la comprensión y apoyo de sus dos amigas y de su hermana, demostrando así los principios de una solidaridad entre mujeres.

Damos la bienvenida a la aparición de protagonistas femeninas "modernas" como Livia, y más recientemente a las de novelas como *Las horas vivas* de Mónica de Neymet⁴⁷ y *Los colores oscuros* de Pettersson,⁴⁸ o las de cuentos como los que integran *Mala memoria* de Mónica Mansour,⁴⁹ aunque son protagonistas todavía angustiadas. Asimismo Catalina, de *Arráncame la vida*, aunque es una mujer simpática, acepta la corrupción y el ejercicio despiadado del poder de su marido, incluso el asesinato de su amado-amante. En este caso, se trata de una mujer que al fin y al cabo, se vende; su *joie de vivre* es también una ilusión todavía, y esperamos pronto una heroína

⁴⁵ Véase Aralia López-González, "Una literatura de la diferencia", ponencia presentada en el Coloquio del PIEM en El Colegio de México, 10 de marzo de 1987.

⁴⁶ Esto resulta más bien indicativo del estilo de la autora: parece más cómoda en su exploración de la psique masculina. Véase María Luisa Puga, *Cuando el aire es azul*. México, Siglo XXI, 1980.

⁴⁷ Mónica de Neymet, *Las horas vivas*. México, Grijalbo, 1985.

⁴⁸ Aline Pettersson, *Los colores oscuros*. México, Grijalbo, 1986.

⁴⁹ Mónica Mansour, *Mala memoria*. México, Oasis, 1984.

de la narrativa femenina mexicana que desafíe el orden establecido, que triunfe en su lucha por asumir su propia identidad, que celebre su cuerpo y sexualidad femeninos, que diga orgullosamente y sonriendo: a la chingada con todos, aquí estoy yo.

Referencias

Castellanos, Rosario, *Mujer que sabe latín*. México, SepSetentas, 1973.

Poniatowska, Elena, "Las escritoras mexicanas calzan zapatos que les aprietan" en *Los universitarios*, 1975.

Puga, María Luisa, entrevista con Elena Urrutia, en *Unomásuno*, 7 de octubre de 1978.

Rábago Palafox, Gabriela, entrevistada por Gustavo Masso, en *El universal*, 24 de agosto, 1981

Seligson, Esther, entrevista con Beth Miller, en *Los universitarios*, núms. 38-39, 15-31 diciembre, 1974.

Urrutia, Elena (comp.), *Imagen y realidad de la mujer*. México, SepSetentas, 1975.

Narradoras mexicanas contemporáneas

Antologías de cuentos:

Ocampo, Aurora, *Cuentistas mexicanas Siglo XX*. México, UNAM, 1976.

Sefchovich, Sara, *Mujeres en espejo 1*. México, Folios Ediciones, 1983.

——— *Mujeres en espejo 2*. México, Folios Ediciones, 1985.

Silva Velázquez, Caridad L. y Nora Erro-Orthman, *Puerta abierta. La nueva escritora latinoamericana*. México, Joaquín Mortiz, 1987.

——— *14 mujeres escriben cuentos*. México, Edit. Mexicana, 1979.

Narradoras mexicanas

Los datos son los que he podido compilar hasta la fecha de

muchas fuentes, y por lo tanto, incompletos. Mientras casi todas las autoras escriben en varios géneros, a veces no he podido averiguar si realmente tratamos de "narración" en una obra que no he podido conseguir. Sin embargo, es útil proporcionar la lista, con todos sus defectos, para aquéllos que tienen interés por la literatura femenina mexicana.

Alegría, Juana Armanda, *Diálogo prohibido*. México, Edic. Contraste, 1985.

Arredondo, Inés, *La señal*. 2a. edic., 1980.

Bermúdez, María Elvira, *Soliloquio de un muerto*.

——— *Muerte a la zaga*. México, SEP, 1986.

——— *Alegoría presuntuosa*. 1971.

——— *Cuentos herejes*, 1984.

——— *Encono de hormigas*. Xalapa, Universidad Veracruzana, 1987.

Berumen, Patricia, **Oralba Castillo Nájera**, **Patricia Gómez Maganda**, **Paloma Jiménez** y **Bernarda Solís**, *Sin permiso*. México, Ed. Domés, 1984.

Campos, Julieta, *Tiene los cabellos rojizos y se llama Sabina*. México, Joaquín Mortiz, 1974.

——— *El miedo de perder a Eurídice*. México, Joaquín Mortiz, 1979.

Castellanos, Rosario, *Mujer que sabe latín*. 1973.

Dalton, Margarita, *Al calor de la semilla*, 1970.

Dávila, Amparo, *Árboles petrificados*. México, Joaquín Mortiz, 1977.

Dueñas, Guadalupe, *Pasos en la escalera*, *La extraña visita*, *Girándula*. México, Porrúa, 1973.

——— *No moriré del todo*. México, Joaquín Mortiz, 1976.

——— *Imaginaciones*. México, Jus, 1977.

Espejo, Beatriz, *La otra hermana*. México, Diógenes, 1979.

Gargallo, Francesca, *Días sin casura*. México, Leega, 1986.

Garro, Elena, *Andamos huyendo Lola*, 1980.

——— *La casa junto al río*. México, Grijalbo, 1982.

Glantz, Margo *Las mil y una calorías, novela dietética*. Puebla, Premiá, 1978.

——— *No pronunciarás*, 1980.

——— *Las genealogías*. México, Martín Casillas, 1981.

——— *Doscientas ballenas azules... y ...cuatro caballos*. México,

UNAM, 1981.

———*Síndrome de naufragios*. México, Joaquín Mortiz, 1984.

———*De la amorosa inclinación a enredarse en cabellos*. México, Océano, 1984.

Harmony, Olga, *Letras vencidas*, 1977.

Huacuja, Malú, *Crimen sin faltas de ortografía*. México, Plaza y Janés, 1986.

Hernández, Luisa Josefina, *Los trovadores*. México, Joaquín Mortiz, 1973.

———*Apostasía*, 1978.

———*Apocalipsis cum figuris*. Xalapa, Universidad Veracruzana, 1982.

Jacobs, Bárbara, *Un justo acuerdo*, 1979.

———*Doce cuentos en contra*. México, Martín Casillas, 1982.

———*Escrito en el tiempo*. México, ERA, 1985.

Klein, Ana, *Si me regreso... me muero*. México, Porrúa, 1984.

Krauze, Ethel, *Niñas*, 1982.

Mansour, Mónica, *Mala memoria*. México, Oasis, 1984.

Maqueo, Ana María, *Crimen de color oscuro*. México, Editorial Offset, 1986.

Mendoza, María Luisa, *Con él, conmigo, con nosotros tres*. México, Joaquín Mortiz, 1971.

———*El perro de la escribana*. México, Joaquín Mortiz, 1982.

Molina, Silvia, *Leyenda en la tortuga*, 1981.

———*Ascensión Tun*. México, Martín Casillas, 1981.

Muñiz, Angelina, *Morada interior*, 1972.

———*Vilano al viento*, 1982.

———*La guerra del unicornio*, 1984.

———*Huerto cerrado, huerto sellado*, 1985.

Pacheco, Cristina, *Zona de desastre*. México, Océano, 1986.

Poniatowska, Elena, *Hasta no verte Jesús mío*. México, ERA, 1969.

———*Querido Diego, te abraza Quiela*. México, ERA, 1978.

———*De noche vienes*. México, ERA, 1979.

Puga, María Luisa, *Las posibilidades del odio*. México, Siglo XXI, 1978.

———*Accidentes*, 1981.

Puglia, Mercedes, *Prisioneros del silencio*. México, Promotora del Arte y la Cultura, 1981.

———*El holocausto de la primavera*. México, Diana, 1985.

- Rábago Palafox, Gabriela**, *Relatos de la ciudad sin dueño*, 1980.
- Robles, Martha**, *Memorias de la libertad*. México, Compañía General de Ediciones, 1979.
- Los octubres de otoño*. México, Océano, 1982.
- Rosenzweig, Carmen**, *Esta cárdena vida*. México, Avelar Hnos, 1975.
- Simone, el desierto; Simone, el huerto*. Toluca, Colección Letras, 1979.
- Volanteo*. México, Cuadernos Cara a Cara, 1984.
- Ruvinskis, Miriam**, *La sala de partos verdes*, 1971.
- Desde el polvo de un espejo*, 1973.
- La bóveda de los címbalos*, 1982.
- El cuerpo del disfraz*, 1983.
- Sedeño, Livia**, *Los gnomos no tienen bibliotecas*.
- En tiempo de marzo, en tiempo de abril*, 1980.
- Pie de labio ausente*. México, Katún, 1986.
- Seligson, Esther**, *Tras la ventana un árbol*, 1969.
- Otros son los sueños*. México, Novaro, 1973.
- Diálogos con el cuerpo*. México, Artífice, 1981.
- Luz de dos*. México, Joaquín Mortiz, 1978.
- Tránsito del cuerpo*. México, Máquina de Escribir, 1977.
- De sueños, presagios y otras voces*. México, UNAM, 1978.
- Sed de mar*. México, Artífice, 1986.
- Valencia, Tita**, *Minotauromaquia*. México, Joaquín Mortiz, 1976.
- Vicens, Josefina**, *Los años falsos*. México, Martín Casillas, 1982.

LAS RESPUESTAS DE SOR JUANA

Guadalupe López
UCSD
COLEF

SON bien conocidos los paralelos autobiográficos en la producción artística de Sor Juana Inés de la Cruz. De todos ellos, resalta sin duda la "Respuesta a Sor Filotea" por la riqueza del material que contiene, de tal suerte que este texto constituye la fuente principal para los críticos empeñados en descifrar los "enigmas" en torno a la vida de la escritora mexicana. Para la tendencia dominante de la crítica feminista, por otro lado, este texto encarna el paradigma de la defensa de los derechos intelectuales de la mujer. Ambas hipótesis rescatan contenidos ineludibles en este documento; me parece, no obstante, que su especificidad literaria no queda relegada a un nivel secundario, sino que es ignorada en algunos casos. Cabe preguntarse entonces por qué este documento ocupa un lugar privilegiado en lo que respecta a la crítica moderna, aunque ésta rescate primordialmente lo que en él se trasluce de la vida de la autora: Octavio Paz en su libro *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*¹ censura las exégesis que reducen la producción literaria de Sor Juana a un simple reflejo de la vida de la autora. La ecuación obra=vida, resulta, para Paz al menos, aparentemente inexacta. En estos casos, afirma, la obra de Sor Juana "deja de ser una obra literaria", como producto artístico "se evapora". Si bien estos comentarios son pertinentes para los textos a los que alude, la interpretación que brinda el mismo Paz adolece a veces de aquello que critica. Elizabeth Wallace, a su vez, declara que en la "Respuesta" "no se trataba de hacer otra obra literaria"; mientras que Paz, a pesar de reconocer la naturaleza artística de este texto, ingenuamente busca en él la "sinceridad" de la autora. Tarea tan monumental como inútil. A fin de cuentas, ya sea que se afirme o descarte el carácter

¹ Octavio Paz, *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*. México, Seix Barral, 1986.

literario de este texto, lo que resalta en la mayoría de sus lecturas es la traslación de la vida a las obras. En este contexto, es sumamente refrescante el artículo de Rosa Perelmuter Pérez: "La estructura retórica de la Respuesta a Sor Filotea". En él la autora ignora los contenidos autobiográficos para analizar los principios organizativos y formales de este texto. A través de un análisis de las técnicas de la retórica y el discurso forense, Perelmuter apunta la intrincada elaboración que esconde un discurso aparentemente llano y espontáneo. En efecto, confesiones, memorias o defensa, la "Respuesta" es ante todo un texto artístico, por lo cual los criterios de falso o verdadero resultan irrelevantes para su estudio y comprensión.

Precedida por una polémica crítica de Sor Juana al sermón conocido como "del Mandato" del jesuita Antonio Vieyra, la "Respuesta de Sor Filotea" no puede ser entendida sino en el contexto de los discursos que la suscitan y determinan. Siendo así, no está por demás mencionar la secuencia cronológica de éstos. En 1650, el padre Vieyra pronuncia el ya citado sermón y en él impugna la tesis de San Crisóstomo, San Agustín y Santo Tomás sobre la mayor fineza de Cristo. Cuarenta años más tarde, Sor Juana disiente de Vieyra y, a petición del obispo de Puebla, el padre Fernández de Santa Cruz, Sor Juana escribe la "Carta Atenagórica", impugnando a Vieyra. El obispo decide publicar este texto y una vez hecho esto escribe a Sor Juana una carta bajo el seudónimo de Sor Filotea de la Cruz en la que, a la par que elogia el genio de la escritora, le aconseja que lo "mejore, leyendo alguna vez el [libro] de Jesucristo"; de ahí la escritura de la "Respuesta a Sor Filotea". Réplica de réplicas, la armazón argumentativa de la "Respuesta" de Sor Juana se monta sobre las bases que la misma cadena discursiva va modelando.

¿Dónde termina la vida para dar paso a la obra? Difícil tarea es hablar de límites: son quizá más tangibles los cruces, el deslizamiento. Hablaré por tanto de espacios comunes, de transgresiones. En Vieyra, texto inicial, la transgresión no está en la crítica a los tres santos padres; ésta radica, por el contrario, en la forma que adopta la trascendencia, y es que Vieyra, al afirmar que nadie superaría su dictamen anticipa el Aquiles más vulnerable de su texto. No por nada Sor Juana recoge el mismo pasaje de Vieyra tres veces en su "Carta Atenagórica":

“Digo que esto no es replicar, sino referir simplemente mi sentir; y éste, tan ajeno de creer de sí lo que del suyo pensó dicho orador diciendo que nadie le adelantaría”.²

Sor Juana repite esta cita de Vieyra al principio, en el centro y hacia el final de su discurso; así, estas citas refuerzan el énfasis y objetivo de la “Carta”. Las propuestas de San Agustín, San Crisóstomo y Santo Tomás, así como las contrapropuestas de Vieyra constituyen para Sor Juana un telón de fondo una vez que se descubre el propósito principal de la escritora: superar a Vieyra y así, desmentirlo. Sor Juana hace suya la provocación del jesuita portugués con una finalidad ulterior. La “Carta Atenagórica” constituye una prueba fehaciente de que el entendimiento de una “pobre mujer”, y por añadidura, monja, es capaz de rebasar el ingenio masculino. Éste y no otro es el eje temático fundamental que subyace en el discurso de Sor Juana. He aquí la transgresión de la “Carta”; el debate sobre los tres padres resulta irrelevante y lo que sobresale es que recaiga “en sexo tan desacreditado en materia de letras en la común acepción de todo el mundo”.³ Es precisamente ese mundo al que Sor Juana interpela; es pues, su interlocutor más directo. Bien mirado, el “Sermón del padre Vieyra” es el texto particular que sirve de pretexto para que Sor Juana dé un salto a lo universal y proponga, a su vez, un modelo del mundo que contradiga lo dicho por Vieyra.

Una vez que aborda la propuesta de Vieyra -punto culminante del “Sermón”- Sor Juana elabora una impugnación que funciona en, por lo menos, tres niveles; de ahí que el Aquiles del “Sermón” sea triplemente vulnerable. Dos son las hipótesis de Vieyra, dos las respuestas de Sor Juana. En la primera Vieyra afirma que “la mayor fineza de Cristo [es...] *que Cristo no quiso la correspondencia de su amor para sí, sino para los hombres, y que ésta fue la mayor fineza: amar sin correspondencia*”.⁴ Añade Vieyra que por ser ésta la mayor fineza no requiere de pruebas. Sor Juana desmiente lo segundo citando a San Marcos: “*Diligens dominum Deum tuum ex toto corde tuo, et ex tota anima*

² Sor Juana Inés de la Cruz, “Carta Atenagórica” en *Obras completas de Sor Juana Inés de la Cruz*, tomo IV, México, Fondo de Cultura Económica, 1976, pág. 413.

³ *Ibid.*, pág. 412.

⁴ *Ibid.*, pág. 424.

tua, at ex tota mente tua".⁵ Más aún, el amor al prójimo, dice Sor Juana, no puede ser concebido sin el previo amor a Dios. De manera sencilla y clara, Sor Juana cancela la segunda proposición de Vieyra; para hacer lo propio con la primera, Sor Juana distingue entre la correspondencia y la utilidad que da la correspondencia. La fineza de amar a Cristo, para Sor Juana, es que la utilidad que se desprende del acto es en beneficio del amante y no del amado. Por último, si Vieyra afirma que no habrá fineza superior a la suya, Sor Juana responde mostrando la falsedad del argumento y proponiendo a su vez otra fineza cuya lógica cancela la propuesta del jesuita. Es éste el tercer nivel de impugnación: si para Vieyra la mayor fineza de Cristo radica en la no correspondencia, Sor Juana arguye que aquélla se encuentra en la *condición* que permite la no correspondencia. Para Sor Juana, "La mayor fineza del Divino Amor [...] son los beneficios que nos deja de hacer por nuestra ingratitud".⁶

El argumento de Sor Juana sobre los beneficios negativos apunta, como bien dice Paz -en esto creo que acertó- a un reforzamiento del libre albedrío. Según Sor Juana, la ausencia del beneficio divino, ahí donde se supone su presencia, es necesariamente positiva puesto que no requiere de una acción correspondiente. Dicho de otra manera, el favor negativo es un "no tener" equivalente a un "no hacer". Intentar demostrar la validez de tal razonamiento carece de interés para los propósitos de este trabajo; no obstante, su formulación en la "Carta Atenagórica" me parece fundamental para entender los principios sobre los que se montan los textos a los que dio pie tan controvertido documento: la "Carta de Sor Filotea de la Cruz" y la consiguiente "Respuesta a Sor Filotea".

Disfrazada bajo un remitente apócrifo, la carta del obispo de Puebla esconde las diferencias entre emisor y destinatario. El prelado ha mudado el sexo y con él, el rango. De esta manera, el cariz lúdico de la "Carta de Sor Filotea de la Cruz" amortigua la gravedad de su contenido. En esta carta, el padre Fernández de Santa Cruz elogia la impugnación de Sor Juana, pero no

⁵ "Amarás al Señor tu Dios de todo tu corazón y de toda tu alma y de todo tu entendimiento", *ibid.*, págs. 424-425.

⁶ *Ibid.*, pág. 436.

aprueba el juicio final de la autora. La libertad que Sor Juana implícitamente defiende y teme, es suprimida por el determinismo de Sor Filotea: "porque sólo es beneficio el que Dios hace al corazón humano previniéndole con su gracia para que le corresponda agradecido".⁷

Así, la noción del beneficio negativo que, según la argumentación de Sor Juana es a fin de cuentas positivo, muda el signo en pluma del obispo, transformándolo en castigo. Es precisamente ésta el arma con que verdaderamente amenaza a la escritora: "para que este Señor, que ha llovido beneficios positivos en lo natural sobre V. md., no se vea obligado a concederla beneficios solamente negativos en lo sobrenatural; que por más que la discreción de V. md. les llame finezas, yo les tengo por castigos".⁸

Dados la admiración y el apoyo que Fernández de Santa Cruz ha brindado a Sor Juana -no olvidemos que es él quien publica la "Carta Atenagórica"- es sorprendente que recurra al juicio de la autora para atacarla. ¿A qué está respondiendo realmente Fernández de Santa Cruz? El obispo aconseja a Sor Juana que, si ha sido dotada con el amor a las letras, se dedique al estudio de las divinas, pues sólo así corresponderá al favor divino. Fernández de Santa Cruz acepta que los beneficios vayan acompañados de un acto correspondiente; pero, al negar la posibilidad de elección restringe el campo de acción de la autora. Es decir, para Sor Juana, quien ha dado pruebas más que suficientes de su "entendimiento", el cauce de éste queda determinado por la concomitante correspondencia. El obispo no reprueba el sexo de quien ha desafiado a Vieyra; en todo caso, previene a la autora de caer en el mismo mal del jesuita: la "elación en nuestro sexo, propenso siempre a la vanidad". Para el obispo es transgresión en Vieyra la soberbia; en Sor Juana, el terreno donde ejerce su entendimiento, o sea su producción artística. A tres meses de haber recibido la carta de Fernández de Santa Cruz, Sor Juana escribe la famosa "Respuesta". Culminación de una polémica que para entonces ha rebasado los contenidos del discurso inicial, la "Respuesta"

⁷ Sor Filotea de la Cruz, "Carta de Sor Filotea de la Cruz" en Sor Juana Inés de la Cruz, *op. cit.*, pág. 696.

⁸ *Ibid.*

se asienta sobre la pluralidad de voces que la preceden, y a todas ellas responde la autora.

La "Respuesta" se inicia retomando la noción de la correspondencia. Favorecida por el obispo con la publicación de su "Carta", Sor Juana no sabe si será capaz de corresponder a semejante beneficio: las dos alternativas posibles son callar o responder. La autora resuelve la disyuntiva planteada por ella misma utilizando el razonamiento del obispo: puesto que él la ha privilegiado con su favor, éste se torna en el salvoconducto de Sor Juana, es la "benévola licencia para hablar".⁹ En efecto, en la "Respuesta" se escuchan las voces de la mujer y de la religiosa restringidas a un quehacer determinado; se escucha además la voz artística. Por eso, la amonestación de Fernández de Santa Cruz se convierte en precepto para la religiosa; pero la escritora utiliza la legitimidad del discurso literario como un espacio en donde se anulan las jerarquías. Así, Sor Juana acepta el registro lúdico del obispo como pauta para un estilo de "casera familiaridad" y se olvida de "la distancia de vuestra ilustrísima persona". La razón -dice Sor Juana- no es falta de humildad; por el contrario: "no me he atrevido a exceder de los límites de vuestro estilo ni a romper el margen de vuestra modestia".¹⁰ La "irreverencia" de Sor Juana encuentra por lo tanto su explicación en la previa transgresión del obispo.

Bajo esa luz, la "Carta de Sor Filotea" es la franquicia que legitima el discurso de Sor Juana. La escritora así lo entiende y utiliza el espacio otorgado por el obispo para nombrar "aquellas cosas que no se pueden decir". La retórica del silencio de la "Respuesta" se transforma en consigna enunciativa para la voz artística, delatando la censura de que es objeto: de tal suerte que la autora pasa a ser la protagonista directa de su obra. Por consiguiente, la "Respuesta" se carga de matices autobiográficos que revelan una vocación religiosa supeditada a la literatura y determinada por esta última.

La noción del beneficio recorre la "Respuesta" de principio a fin. Al negativo Sor Juana opondrá los beneficios positivos, los cuales, como bien dice el obispo, abundan en la autora.

⁹ Sor Juana Inés de la Cruz, "Respuesta a Sor Filotea" en *op. cit.*, pág. 442.

¹⁰ *Ibid.*, pág. 475.

Beneficio es pues su afición a las letras. En este punto es preciso distinguir entre la escritura de Sor Juana y lo que ella escribe como su "inclinación a las letras". La primera, según reconoce la propia autora obedece a "fuerza ajena"; mientras que la segunda nace del favor divino: su entendimiento, su profundo "amor a la verdad". Entendimiento por un lado, actividad literaria por el otro. Son éstos los polos -antagónicos para unos, complementarios para Sor Juana- que dan pie a la polémica principal de la "Respuesta". Según Fernández de Santa Cruz el entendimiento de Sor Juana debe engendrar su amor por las letras divinas, protegiéndola contra toda inclinación por las profanas. Si la culminación es su escritura, ésta debe ser orientada hacia cuestiones teológicas, como parece ser el caso de la "Carta Atenagórica". Sor Juana se defiende aludiendo al enorme respeto que le inspira toda escritura, sobre todo, aquella que se encarga de temas sagrados. Por lo demás, concluye la autora, "una herejía contra el arte no la castiga el Santo Oficio, sino los discretos con risa y los críticos con censura". Aun así, Sor Juana declara que padece su actividad creadora como una imposición, "violentada y forzada y sólo por dar gusto a otros". La publicación de su escritura aniquila toda posibilidad de anonimato, y al situarse en un lugar destacado, público y vulnerable, se convierte en blanco de envidia y objeto de censura.

Ahora bien, si contrastamos esta imagen que de sí brinda la autora con lo que más adelante llama su "habilidad de hacer versos". veremos que si escribir es un acto de violencia lo es también el no hacerlo: "Pues si vuelvo los ojos a la tan perseguida habilidad de hacer versos -que en mí es tan natural, que aún me violento para que esta carta no lo sean".¹¹ Por ello, es padecimiento escribir dada la inagotable lucidez de la autora que lamenta: "¡Oh infeliz altura, expuesta a tantos riesgos! ¡Oh signo que te ponen por blanco de la envidia y por objeto de la contradicción"! La solución a esta contundente paradoja se descubre en el complejo sistema de codificación que la escritora ha elaborado a partir de los textos anteriores y cuya culminación es este último. La mayor fineza, ha dicho Sor Juana desafiando a Vieyra, son los beneficios negativos, aquéllos que Dios no

¹¹ *Ibid.*, pág. 469.

otorga por enviar la posibilidad de la ingratitud humana. Alarmado por la Lógica implícita en este razonamiento, el obispo de Puebla llama castigo a este concepto de Sor Juana. La escritora arremete con mayor fuerza en la "Respuesta": si los beneficios negativos son en verdad positivos, luego, los dones positivos que ella tan bien conoce se tornan negativos. Esto es evidente una vez que repara en la sistematización que sufren su "entendimiento" y el favor divino en los diversos textos. En la "Carta Atenagórica" éste no es otra cosa que el "instrumento divino" con que castiga a Vieyra. La autora retoma esta idea en la "Respuesta" y al hacer la "narración de [su] inclinación" se referirá a ella como "este natural impulso que Dios puso en mí". Se trata, sin duda, de un beneficio positivo. No obstante, más adelante este favor divino se transforma en "negra inclinación", y "perseguida habilidad de hacer versos". El beneficio positivo cambia de signo, encajando perfectamente con los planteamientos de la autora. De esta manera, su producción artística no es otra cosa que el corolario obligado, la correspondencia al favor divino.

La "Respuesta" se asienta sobre los discursos que la preceden; de ellos se nutre retomando los diversos planos de significación para conformar un sistema unificador y subversivo de transcodificación interna, en donde la contradicción se revela como el resultado de las relaciones de Sor Juana mujer, religiosa y escritora, con su público, sus interlocutoras y sus superiores. En la "Respuesta" Sor Juana responde a los diferentes representantes de la institución jerárquica de la cual ella forma parte: su confesor, el obispo, Vieyra y por último Dios mismo. Frente a ellos, la autora experimenta la subalternidad propia de su rango y, sobre todo, de su sexo. Sor Juana aborda los límites jerárquicos buscando terrenos comunes: el espacio literario para enfrentarse a Vieyra y al obispo, aboliendo la jerarquía eclesiástica; la persecución de que es objeto como análoga a la de Cristo, síntesis de lo humano y lo divino y, por último, el entendimiento como elemento común a todo lo humano, sin distinción de género. No por nada la escritora reclama al obispo el derecho innegable de ejercer este "don divino": "Mi entendimiento tal cual ¿no es tan libre como el suyo [el de Vieyra], pues viene de un solar?. Sin embargo, y a pesar suyo, la experiencia le devuelve a la escritora una realidad

diferente. En el contexto de Sor Juana, la naturaleza del "don divino" que ella posee se descubre como doblemente positivo pues es la presencia, ahí donde se supone la ausencia del beneficio. En otras palabras el entendimiento, positivo del hombre, es doblemente positivo -y por lo tanto doblemente negativo- en la mujer: "Pues por la -en mí dos veces infelizabethabilidad de hacer versos, aunque fuesen sagrados, ¿qué pesadumbres no me han dado o cuáles no me han dejado de dar?".¹²

En la "Respuesta a Sor Filotea de la Cruz", Sor Juana parte de los códigos canónicos para subvertirlos a través de la función *modelizadora* de su discurso: las diferencias jerárquicas y genéricas exacerbadas en un principio se colapsan en la identificación de los espacios comunes.¹³ La tematización del silencio en la "Respuesta" no es un preámbulo de la claudicación posterior de la autora, como afirman algunos.¹⁴ Si se han de trazar paralelos entre la vida y la obra de Sor Juana no podemos encontrar en el universo ideológico de la "Respuesta" la justificación a la renuncia final de la escritora: no la explica, la denuncia. Es el "breve rótulo" necesario para hacer del silencio un espacio más de la significación.¹⁵

Bibliografía

Buxó, José Pascual, *Las figuraciones del sentido*. México, Fondo de Cultura Económica, 1984.

Cruz, Sor Juana Inés de la, *Obras completas*. México, Fondo de Cultura Económica, 1976.

Lotman, Yuri, *La escritura del texto artístico*. Madrid, Ediciones Istmo, 1978.

¹² *Ibid.*, pág. 452.

¹³ En este sentido, comparto la opinión de María Celeste Ulalquiaga al afirmar que la escritura de la "Respuesta" es paródica. María Celeste Ulalquiaga, "Sor Juana Inés de la Cruz ante la crítica literaria de hoy" en *Letras Femeninas* vol. XI, núms. 1-2. Texas, A&M University, 1985.

¹⁴ A propósito del silencio Sor Juana afirma al principio de la "Respuesta": "éste es cosa negativa [...] es necesario ponerle algún breve rótulo para que se entienda lo que se pretende que el silencio diga". Sor Juana, "Respuesta..." en *op. cit.*, pág. 441.

¹⁵ Sobre este aspecto son interesantes los planteamientos de María Celeste Ulalquiaga, *op. cit.*, y los de Josefina Ludmer en "Tretas del débil".

Ludmer, Josefina, "Tretas del débil" en Patricia Elena González y Eliana Ortega (editoras) *La sartén por el mango: encuentro de escritoras latinoamericanas*. Río Piedras, Puerto Rico, Ediciones Huracán, 1985.

TESTIMONIOS FEMENINOS EN EL ATENEO DE LA JUVENTUD

Sara Poot Herrera
COLMEX

EN la historia cultural del siglo XX en México, que se inicia con el Ateneo de la Juventud, la producción intelectual de la mujer es un testimonio muy importante de participación colectiva e individual. Desde una perspectiva genealógica, que tome en cuenta la realidad sociohistórica de principios de siglo, se puede analizar el papel desempeñado por algunas mujeres en el contexto de una generación que, si bien no tuvo una actitud rotunda de ruptura cultural y política respecto a la generación anterior, sí fue combativa y liberadora, y construyó las bases de la cultura contemporánea mexicana por medio de un movimiento intelectual revolucionario que se anticipó a la revolución política.

Esta generación de ensayistas, filósofos y humanistas que se distinguieron por su acercamiento a la cultura universal, por su inconformidad y crítica a un régimen autoritario y dictatorial que eliminó del sistema educativo la enseñanza de las humanidades, y que se distinguieron también por su intento de construir un nacionalismo cultural que hundiera sus raíces en el ideal latinoamericano, abrió espacio a la participación femenina y tuvo conciencia de su valor e importancia en las acciones concretas de reconstrucción cultural iniciadas colectivamente en 1906. En este año, Alfonso Cravioto y Luis Castillo Ledón fundaron la revista *Savia Moderna*. En su sección de anuncios, el número 1 de *Savia Moderna* hacía propaganda a la revista *La Mujer Mexicana*, dirigida por Antonia L. Urzúa. El anuncio decía "[esta revista] lleva sus luces al hogar; su carácter es más docente que creativo; propaga el mejor de los feminismos posibles".¹

En el último número de *Savia Moderna*, entre un fragmento de Carlos González Peña y un texto de José Enrique Rodó, Severa Aróstegui escribió un poema.² Fue la única escritora mexicana

¹ *Savia Moderna*, núm. 1. México, 1906, pág. 90.

² "Rápida", *Ibid.*, núm. 5, 1906, págs. 327-328.

que publicó en esta revista; su nombre no aparece en las historias literarias mexicanas. Puede ser que su producción no sea importante, pero es significativo que figure en la primera revista reconocida de este siglo; heredera directa de la *Revista Moderna* con la que los modernistas, después de su *Revista Azul*, cerraron el siglo XIX.

Savia Moderna abrió el siglo XX con la creación de escritores nacidos en la segunda mitad del XIX, contemporáneos de Laura Méndez de Cuenca, muy cercana a los primeros modernistas mexicanos, y fundadora en San Francisco, California de una revista llamada *Revista Hispanoamericana*; de Dolores Correa Zapata, reconocida maestra y poeta (hay que recordar que educación y creación han sido prácticas históricas relacionadas); de Josefa Murillo y Teresa Farías de Isasi, poeta la primera, reconocida por Vigil, Urbina y Nervo, y dramaturga la segunda, también elogiada por Urbina y Nervo y por González Martínez. Antes que ellas, Zorrilla, Núñez de Arce y Harzenbush habían admirado a Isabel Prieto de Landázuri, mientras que Vigil y Francisco Sosa hablaban del talento de Esther Tapia de Castellanos. El apoyo de algunos escritores fue fundamental en la creación femenina de esa época.³

Después de *Savia Moderna*, los futuros ateneístas emprendieron una serie de actividades culturales como producto de su preocupación educativa y social. La generación iba gestándose. Las historias de la cultura mexicana no mencionan el nombre de ninguna mujer como caudillo cultural en aquel momento; sin embargo, estas actividades iban preparando las condiciones para su participación, que se inició en 1908 en el segundo ciclo de conferencias organizado con el fin de establecer un contacto cultural con el pueblo. Fue la primera vez que una mujer -la pianista Alba Herrera y Ogazón- participó en el programa ateneísta que renovó y popularizó la cultura: su arte cumplía en ese momento una función social.

Un año después, el 28 de octubre de 1909, se creó el Ateneo de la Juventud, para dar forma a la inquietud filosófica y cultural, a la crítica y la creación. Dos mujeres figuran en el Ateneo: María Enriqueta Camarillo y Alba Herrera y Ogazón.⁴ Es cierto

³ Véase Aurora M. Ocampo y Ernesto Prado Velázquez, *Diccionario de escritores mexicanos*. México, UNAM, 1967.

que ninguna tuvo la participación histórica y social de Vasconcelos, Reyes, Caso, Henríquez Ureña, pero es cierto también que sus firmas al formarse esta asociación civil literaria -la primera del siglo XX- son testimonio de una presencia femenina legitimada en una sociedad básicamente masculina y opresora. Ambas tuvieron la conciencia de pertenecer a un grupo que iniciaba un proceso de cambio social e intelectual: Alba Herrera tocó música clásica al público, María Enriqueta fue la primera escritora mexicana de este siglo. Estas dos mujeres participaron con su propio quehacer artístico y literario en esta generación que en 1910, año del centenario, cerró su primera campaña de difusión y apertura intelectual.⁵ De ese año son las seis famosas conferencias de los ateneístas el acto público más conocido de esta generación. La elección de los temas, entre los que aparece el nombre de una figura femenina, muestra claramente su preocupación por lo mexicano y lo hispanoamericano. Los temas influyeron en una nueva forma de ver la sociedad en la que tendrían más presencia las mujeres. Se habló acerca de Eugenio M. de Hostos, Manuel José Othón, José Enrique Rodó, Fernández de Lizardi, Sor Juana Inés de la Cruz y Gabino Barreda.⁶ La conferencia acerca de Sor Juana tuvo una invitada especial, Laura Méndez de Cuenca. Los ateneístas siempre le dieron un lugar distinguido a la presencia, a la voz y a la tradición femenina. Escofet hizo llegar al público la imagen de una extraordinaria Sor Juana, amorosa y enamorada que, según él, "se distinguió por ser mujer, logrando más sinceros afectos en la expresión de su amor humano que cuando intentaba rendirse con la elevación espiritual, y a la mujer, por tanto, había que estudiar preferentemente".⁷ Ser mujer, para Escofet, era desear, amar, sufrir, reprochar y llorar, de ahí la verdadera poesía de Sor Juana. El conferenciante

⁵ Alfonso Reyes en su artículo "Pasado inmediato", se refiere a las dos campañas que llevó a cabo la Generación del Centenario. *Cfr.*, Alfonso Reyes, *Obras completas*, tomo XII. México, Fondo de Cultura Económica, 1960, págs. 182-216.

⁶ J. Hernández Luna, *Conferencias del Ateneo de la Juventud*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1962.

⁷ *Ibid.*, pág. 84.

insistió en los tormentos amorosos de la poetisa, en su amor sin objeto amoroso, en su libertad que le permitió tener una visión amplia y segura de los hombres y de la realidad. Cuando dejó de sentir optó por un acto de renuncia a su escritura. Según el ateneísta, Sor Juana, evocación poética y sugestiva, representaba un capítulo muy importante y necesario en la cultura nacional y formativa, sobre todo porque su obra era producto de una visión, una voz y un sentimiento femeninos. Había que estudiarla y conocerla como mujer y no como inspiración divina, en este primer intento del siglo por recuperar y reconstruir un pasado y una tradición literaria mexicanos.

Las conferencias de 1910 dieron como resultado otras acciones. En 1912 se publicó la revista *Nosotros*, que representó un cruce de generaciones: la última del siglo XIX y la primera del XX. Una escritura femenina abre el primer número de *Nosotros*, la de María Enriqueta, única mujer que participó en casi todos los números de esta revista.⁸ Antes de que existiera el Ateneo, se había dado a conocer como escritora en 1895, cuando Gutiérrez Nájera publicó uno de sus textos en la *Revista Azul*. Ahora, en *Nosotros*, María Enriqueta ocupaba un lugar de honor con sus poemas; no soltaría la pluma durante su larga vida: empezó a escribir cuando era soltera y siguió escribiendo a mediados del siglo XX muchos años después de quedar viuda. Creo que es una injusticia referirse a ella sólo como sombra de su marido, el historiador Carlos Pereyra. Su acto de escritura la diferenció de las mujeres de su generación. Desde un principio firmó sus escritos tan sólo con su nombre, ni apellido paterno, ni apellido de su esposo, sería tan sólo María Enriqueta. Remarcó, así, su individualidad como mujer y escritora. Varias generaciones estuvieron cerca de ella: sus *Rosas de la infancia* fueron las antologías literarias infantiles más leídas durante la primera mitad del siglo. Dos de sus contemporáneas, también nacidas a fines del XIX, tuvieron la misma preocupación educativa y literaria: María Luisa Ross, que escribió *Memorias de una niña*,⁹

⁸ "Abre el libro" y "Ofrenda" en *Nosotros*, núm. 1. México, 1912, págs. 373 y 374; "Misterio", *ibid.*, núm. 2, 1913, pág. 414; "Paisaje", *ibid.*, núm. 8, 1914, pág. 556; "Para entonces" y "Visión", *ibid.*, núm. 10, 1914, págs. 645-655.

⁹ Cfr. A. M. Ocampo y E. Prado Velázquez, *op. cit.*

y Esperanza Velázquez Bringas, sus *Lecturas populares*.¹⁰

Si bien la prosa de María Enriqueta es moralista, con valores rígidamente delimitados, los poemas que publicó en la revista *Nosotros* son invocaciones amorosas, lamentos dolorosos de pérdida, búsquedas, interrogantes y esperas. En esta etapa de escritura, hay ecos románticos y modernistas, y predomina también un tono anticuado, quejas de amor artificiales que estarán presentes en toda su literatura. Da la impresión de que María Enriqueta escribió en primer lugar para ella misma, esperando, eso sí, reconocimiento a su tarea en la que creía profundamente y tomaba muy en serio, hasta convertirla en una empresa de renuncia y negación del cuerpo y el deseo, la negación de la historia. La producción de María Enriqueta trascendió tiempos y espacios; varias generaciones en México, España y Francia la leyeron y premiaron, y ella respondió con una exuberante producción literaria: poemas, cuentos, novelas, memorias, libros de lectura, traducciones. María Enriqueta cambió hijos por libros y místicamente se dedicó a ellos; la moral que les impuso rigió su propia vida. Fue consciente de ser la primer escritora de este siglo, y asumió esa realidad con un acto extenso y continuo de escritura que enlazó dos siglos: el decimonónico que culminó con el modernismo mexicano y el actual que se inició con el Ateneo de la Juventud. Indiscutiblemente fue la escritora de su generación: su nombre en la lista de los socios ateneístas y sus poemas en *Nosotros* son un testimonio histórico. Fue sobre todo sujeto de la escritura, lo que impidió ver su realidad y reflexionar y hablar acerca de ella.

Si María Enriqueta, nacida en 1872, se enajenó de la historia tal vez como un acto de rebeldía y fue ajena a los sucesos del siglo XX, Laura Méndez de Cuenca, que había nacido en 1853, se comprometió de otra manera. Se interesó y participó en los sucesos históricos de principios de este siglo. Fue editorialista y boletínista de *El Pueblo*, en 1910, y asistió a la Facultad de Humanidades creada por los ateneístas como parte de su amplio programa de difusión de la ciencia y la cultura. Otra mujer se

¹⁰ Véase Martha Robles, *La sombra fugitiva. Escritoras en la cultura nacional*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1985, págs. 294-295. Es de gran valor la información bien documentada que este libro ofrece respecto a la participación femenina en la historia de la cultura mexicana.

comprometería de semejante manera con los ateneístas: Dolores Bolio. Lo haría en la Universidad Popular, la empresa social educativa más importante del Ateneo, aquella que durante 10 años -de 1912 a 1922- llevó la ciencia y el arte al taller del obrero. Dolores Bolio, lectora infatigable, intelectual, romántica y modernista, poeta, cuentista, crítica de arte, novelista, traductora y cronista, nació en 1880 y escribió a partir de 1912. Gozó los privilegios de su clase y, como excepción de una sociedad que en aquella época sólo preparaba a sus hijos varones, pudo salir al extranjero, estudiar, y tener así una visión amplia de la historia y la cultura.

Tanto Dolores Bolio como María Enriqueta son hijas del porfirismo.¹¹ Sin embargo, su modo de enfrentarse a la historia es diferente. María Enriqueta da la cara al siglo XIX, Dolores mira hacia el XX. Una asume el discurso del padre autoritario y la actitud de la madre sumisa; la otra asume el discurso de la hija o el hijo primogénito, que no plantea la ruptura, pero que sí avanza y actúa con la historia. Gran parte de la producción de María Enriqueta puede verse como un decálogo de conducta, mientras que la de Dolores Bolio desborda sensualidad y gozo, placer y erotismo en las escenas. Seductora y vital, Dolores Bolio escribió libros, vivió y gozó la literatura como lo hizo con su cuerpo. Libre e independiente, estuvo cerca de aquellas mujeres que en 1916 tomaron la palabra y realizaron en Yucatán el Primer Congreso Feminista; fue amiga de hombres y mujeres, y nexa entre los intelectuales de aquella época. Probablemente Dolores Bolio sea la figura femenina más literaria de principios de este siglo. Sus libros, diminutos y bien cuidados, muestran el interés puesto en la hechura, la exquisitez y la gracia del objeto estético que armoniza con la sencillez de la escritura. A diferencia de María Enriqueta y de algunas escritoras de su época, Dolores Bolio no escribió para niños, escribió para gente grande, enfocando su atención hacia los personajes femeninos; algunos de ellos son liberadores de la raza maya, tienen conciencia de su clase y cuando hablan dan a conocer su propia visión del mundo. Otras veces, Dolores Bolio asumió en su narración el punto de vista masculino y pudo, así, desnudar el alma desgarrada y lastimera del amante. Sus personajes siempre

¹¹ Para marcar algunas semejanzas y diferencias entre María Enriqueta y Dolores Bolio, véanse los datos que acerca de ellas ofrece Martha Robles, *ibid.*, págs. 93-133.

aman apasionadamente y tienen la mirada puesta en el objeto de su deseo. Como los ateneístas, Dolores Bolio armonizó su espíritu universal con el amor por su tierra y su tradición.

Si las revistas son testimonio de una generación (*Revista Azul* y *Revista Moderna* en el caso de los modernistas, *Savia Moderna* y *Nosotros* en el de los ateneístas), hay un testimonio único, cultural y literario de estas dos generaciones, y éste corresponde a Dolores Bolio. Fina y exquisita, con “el discreto encanto de la burguesía”, acostumbraba pedir a sus invitados, a los que más le interesaban, que firmaran en un mantel. Luego, bordaba con hilos de colores el nombre de la visita. Mantel de lino que se convierte en objeto literario, testimonio de la época, real e histórico, que insinúa fantasías y ficción detrás de la firma real, hecha con el puño y la letra de cada personaje, y bordada por Dolores. En el mantel están impresos innumerables nombres: Amado Nervo, Salvador Díaz Mirón, José Santos Chocano, Antonio Mediz Bolio, Esperanza Iris, Enrique González Martínez, Severa Aróstegui,¹² entre otros. En este mantel, que en su realidad se adelanta a la idea del bordado del texto, hay una prueba fiel, original y auténtica, de una expresión de la sensibilidad femenina literaria. La creación de Dolores Bolio, su participación en la Universidad Popular, creada por los ateneístas, sus libros de tamaño miniatura, el mantel poético y testimonial, las tertulias literarias y el gran piano de cola en el que María Greever compuso algunas de sus canciones (una que otra con Dolores Bolio) hacen de esta escritora una figura importante en la historia de la cultura de la primera mitad del siglo XX.

La participación intelectual de la mujer que nació y vivió a fines del XIX y principios del XX sugieren perspectivas interesantes de análisis para el estudio de la literatura femenina contemporánea, a la que hay que inscribir en contextos históricos más amplios. Sin duda, hay modos de escritura que caracterizan a la literatura actual, pero seguramente también hay rasgos que no le son exclusivos, sino que provienen de generaciones poco estudiadas y, dentro de ellas, de escritoras aún desconocidas. La generación revolucionaria femenina de Adelitas, Valentinas,

¹² En el mantel de Dolores Bolio -del que considero imprescindible un estudio o un reportaje- encontré finalmente respuesta a mi búsqueda sobre la existencia de Severa Aróstegui.

Marietas y Juanas Gallo tiene, como hemos visto, su parte intelectual en estas escritoras. Aquí lo uno y lo otro se definen por la clase social de estas mujeres.

Creo que la literatura escrita por mujeres de la primera generación histórica y literaria del siglo XX ofrece amplios campos de investigación todavía inexplorados. Por su importancia social y cultural, sugiero una aproximación genealógica a la participación intelectual de la mujer de este siglo, desde un programa interdisciplinario de estudios de la mujer, que nos permita entender el proceso de su producción que se enmarca en dos momentos históricos: la revolución de 1910 y el movimiento del 68.

Cuando los ateneístas recogieron sus experiencias, y años después hablaron por sí mismos de su generación, muy pocos mencionaron la participación de la mujer. La reconocieron, sí, pero no vieron en ella su importancia en la determinación del carácter del grupo. Sin embargo, con su labor intelectual, ampliaron un gran horizonte de participación femenina para el siglo XX. Cuando se interesaron por lo universal y lo mexicano de otros siglos, hablaron de Sor Juana; cuando emprendieron su revolución cultural de una u otra manera los acompañaron, entre otras, Laura Méndez de Cuenca, María Enriqueta Camarillo y Dolores Bolio, y cuando años más tarde, como resultado del ideal latinoamericano ateneísta y arielista, el país abrió sus puertas a escritores de este continente, llegaba Gabriela Mistral, que compartía los mismos ideales sociales y educativos: una mujer fue la presencia y el símbolo de Latinoamérica en México en la tercera década de este siglo, como resultado de la labor ateneísta puesta en marcha desde 1906.

En el afán universal, hispanoamericano y mexicano del Ateneo, hay testimonios femeninos. Tal vez algunos permanezcan en la cara oculta de las generaciones.

EL NARRADOR EN LAS NOVELAS DE NELLIE CAMPOBELLO: CARTUCHO Y LAS MANOS DE MAMÁ

Laura Cázares H.
Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa
PIEM-COLMEX

NELLIE Campobello (Nellie Ernestina Francisca) nació en Villa Ocampo, Durango, el 7 de noviembre de 1909. Su padre, Jesús Felipe Moya Luna, fue general villista y murió en la batalla de Ojinaga en 1914. Toda su familia era villista y también lo era el pueblo donde nació Nellie, de ahí que ella se haya preocupado por dar a conocer y hacer comprender al general Francisco Villa. Su madre, Rafaela Morton, y una tía la enseñaron a leer y escribir, ya que nunca asistió a la escuela primaria. La madre se convirtió en una figura muy importante en la vida de Nellie, tanto, que aparece como personaje en sus dos novelas. Con ella y sus hermanos vivió en diversos lugares: Parral, Chihuahua, Ciudad Juárez, Torreón, Laredo, Texas. Finalmente, radicaron en Chihuahua, porque ahí su madre se casó con el doctor Stephen Campbell, originario de Boston, Massachusetts. De él adoptó Nellie el apellido, transformándolo en Campobello. Un año después de la muerte de su madre (1922), se trasladó con algunos miembros de la familia a la Ciudad de México. Aquí escogió como profesión la danza, en particular la autóctona mexicana. Fue maestra de danza de la Universidad Nacional de México (1932-1936), y viajó por la República para dar a conocer los bailes indígenas y folklóricos. En esta época creó varios ballets de tema revolucionario, como "El 30-30" y "Tierra". En 1937, la Secretaría de Educación Pública (SEP) la nombró directora de la Escuela Nacional de Danza. En los años 40 fue miembro del Consejo Directivo del Ballet de la Ciudad de México, y junto con Martín Luis Guzmán y José Clemente Orozco preparó temporadas de ballet de mucha importancia. Se dedicó a la coreografía y creó argumentos de ballet, como "Ixtetec" y "Clase de ballet". Llegó a ser directora general de ballet del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA). La danza

ha sido esencial para esta escritora, ha enseñado e investigado acerca de ella, por lo que se le considera una autoridad en ese campo.

Alrededor de 1930, Nellie viajó a La Habana, Cuba, con su hermana Gloria. Allí conoció al periodista y crítico cubano José Antonio Fernández de Castro, quien la estimuló para que escribiera -como lo señala la misma Nellie en el prólogo a su primera edición de *Cartucho*- y también divulgó sus obras. Este periodista mostró el libro de poemas ¡Yo! a Federico García Lorca, quien se encontraba en La Habana; el poeta quiso conocer a la autora y fue a visitarla. Fernández de Castro también la presentó al poeta norteamericano Langston Hughes, quien tradujo varios de sus poemas al inglés ("Yo", "Detrás de ti", "Sobre la arena", "Ruta"), los cuales fueron recogidos por Dudley Pitts en su *Anthology of Contemporary Latin American Poetry* (1942).

Campobello se dedicó también al periodismo -colaboró con *El Universal Gráfico*, en 1934- y como escritora ha cultivado la poesía, la novela y el ensayo. Por las características de su libro *Cartucho*, se le ha considerado cuentista, y relatos de esta obra se incluyen en antologías de cuentos; pero el libro completo se presenta también en la antología de novela de la Revolución, de Antonio Castro Leal, y es designado como novela por muchos otros estudiosos de la literatura mexicana. Por sus muchas aportaciones, tanto en el ámbito de la danza como de la literatura, Nellie Campobello tiene gran importancia dentro de la cultura en México. Su labor de pionera en la participación de la mujer en múltiples actividades es inigualable.

Tres textos escribió con el tema de la Revolución; dos de ellos literarios: *Cartucho* (1931) y *Las manos de mamá* (1937), y uno de poliorcética: *Apuntes sobre la vida militar de Francisco Villa* (1940). Como la autora rompe con las formas de novelar precedentes, por las peculiares características formales de sus obras, produce confusión en cuanto al género donde se deben colocar, especialmente *Cartucho*. Mucho se enfatiza, además que tratan de recuerdos de infancia; razón por la cual se habla de impresionismo, ingenuidad y visión limitada de la Revolución. Por lo anterior, se puede apreciar que la obra de Nellie Campobello da pié para la polémica; sin embargo, sólo me limitaré al análisis del narrador y el punto de vista en sus novelas.

Cartucho, que lleva como subtítulo *Relatos de la lucha en el norte de México*,¹ está integrada por tres partes: "Hombres del Norte" (7 relatos); "Fusilados" (28 relatos); "En el fuego" (21 relatos), y se inicia con el relato titulado "El", cuyo personaje, Cartucho, da título a la novela. Aunque hablo aquí de diversos relatos, éstos no son totalmente independientes ni se cierran en sí mismos; hay diversos nexos entre ellos, en particular referidos al tiempo, al espacio, a la reiteración de algunos personajes y, principalmente, al narrador; en este caso: narradora.

Mucho interés ha despertado, entre los críticos e historiadores de la literatura, que se relaten sucesos de la Revolución desde el punto de vista de una niña. Me atrevo a afirmar que esto es lo único que ha llamado la atención. Pero después de la lectura de *Cartucho* surgen algunas interrogantes: ¿el narrador se precisa desde el primer momento? ¿qué tipo de narrador es? ¿sólo hay un narrador? ¿de qué manera narra? Intentaré responder a estas preguntas con algunos ejemplos del texto.

Igual como presenta al primer personaje, oculto tras un sobrenombre ("Cartucho no dijo su nombre",² también el narrador evita precisarse completamente; de manera lógica da algunas indicaciones que empiezan a dibujarlo: "'El dinero hace a veces que las gentes no sepan reír' -dije yo jugando debajo de una mesa-".³ Apenas en la segunda parte de la novela nos enteramos de que se trata de una niña: "Hombres que van y vienen, un reborujo de gente. ¡Qué barbaridad, cuánto hombre, pero cuánta gente tiene el mundo! -decía mi mente de niña-". ("Por un beso"). Una niña cuyos sentimientos ante la muerte se contraponen a los de los adultos: "Saltamos a una ventana mi hermana y yo; abrimos los ojos en interrogación. Buscamos y no había ni un sólo muerto, lo sentimos de veras..." ("El muerto"). Y que se llama Nellie, como se indica en la tercera parte de la novela cuando Severo le dice: "Pues verás, Nellie, como por causa del general Villa me convertí en panadero..." ("Las rayadas").

¹ Nellie Campobello, *Cartucho. Relatos de la lucha en el norte de México*. México, Edipsa, 1940.

² Nellie Campobello, "El" en *op. cit.*, pág. 11.

³ *Ibid.*

Esta narradora aparece como testigo y como participante. La primera persona es utilizada con frecuencia en el texto, pero pocas veces la narradora se convierte en personaje: “[...]les conté los balazos, volteé la cabeza de Zequiél, le limpié la tierra del lado derecho de su cara, me conmoví un poquito y me dije dentro de mi corazón tres y muchas veces: ‘pobrecitos, pobrecitos’” (“Zafiro y Zequiél”). Es mayor la frecuencia con que Nellie se presenta como testigo, entonces enfatiza lo que más la impresiona de un suceso. Con el fin de acentuar este carácter testimonial se pone de relieve lo ocular; los hechos han sido vistos, ya sea por la narradora, ya sea por otros personajes. Así, el corazón del coronel Bufanda es “La bolsa del chaquetín, la bolsa izquierda desgarrada como una rosa, *dicen mis ojos,...*”. Y Nacha Ceniceros “Hacia una bella figura, imborrable para *todos los que vieron el fusilamiento*” (“Nacha Ceniceros”). Cuando las acciones la afectan directamente, la narradora expresa sus sentimientos, da su opinión o precisa lo que puede haber de error en su relato por no comprender bien lo ocurrido; éste es el caso en “La muerte de Felipe Ángeles”. En distintas partes de la novela, la narradora sirve de voz a los relatos de otros personajes. Cuando incluye estos pasajes, da la impresión de cierta lejanía en relación con el suceso, pero se conserva su presencia a causa de su intermediación. A través de ella, la narradora llega a desdoblarse: se presenta a sí misma como personaje, con una visión desde fuera. De esta manera, tenemos a Nellie en dos momentos de su vida: como niña-personaje del relato, como adulta que recuerda a la niña. Precisamente en “Desde una ventana” utiliza este recurso narrativo, y es la ventana la que indirectamente expresa esa separación-uniión de dos tiempos y de dos personajes, y es ella, también, la que permite asomarse al pasado:

“Una ventana de dos metros de altura en una esquina. Dos niñas viendo abajo un grupo de diez hombres con las armas preparadas apuntando a un joven sin rasurar y mugroso... Como estuvo tres noches tirado, ya me había acostumbrado a ver el garabato de su cuerpo, caído hacia su izquierda con las manos en la cara, durmiendo allí, junto de mí”.

Hay que poner de relieve el reconocimiento que hace Nellie de su madre como narradora. A ella le cede la palabra o le

adjudica el relato en muchas ocasiones. Ya que la madre es la narradora por excelencia, demiurgo del pasado: "Narrar el fin de todas sus gentes era todo lo que le quedaba. Yo la oía sin mover los ojos ni las manos" ("Los hombres de Urbina").

La madre y los otros narradores -que van participando con mayor frecuencia hacia el final de la segunda parte y aún más en la última- conforman lo que llamo voz popular; esa voz colectiva que se ha apropiado de los sucesos de la Revolución, de los héroes reconocidos y anónimos, y los ha convertido en leyenda. Esa voz se concreta en expresiones como. cuentan, dicen, aseguran, y va adquiriendo cada vez mayor fuerza, más relevancia, de ahí que en "Las hojas verdes de Martín López" se precisa que el relator es un poeta del pueblo y que se incluya un corrido completo titulado "Tragedia de Martín", cuyos versos iniciales y finales son los siguientes: "Paloma Real de Durango, párate allí en el Fortín. Les dices a los carranzas, que aquí se queda Martín... Vuela paloma ceniza, vete pa' quella humadera y diles que Martín López aquí se quedó en la sierra".

Se emplea entonces en la novela la forma más popular de narración, la más representativa del pueblo que hizo la Revolución. Y así como por conjuntos de corridos se puede recuperar una etapa histórica, de la misma manera con los relatos de Nellie Campobello, que considero el equivalente de los corridos, recuperamos a Villa y sus dorados, a las mujeres y hombres que lucharon en el norte del país. A partir de esa voz narradora se van formando círculos concéntricos cada vez más amplios que abarcan a todos los cartuchos, tanto los disparados como los que disparan; cartuchos vencedores de los carrancistas, victoria con la cual finaliza el libro: "Se alegraría otra vez nuestra calle, mamá me agarraría de la mano hasta llegar al templo, donde la Virgen la recibía". ("Ismael Maynez y Martín López").

Es así como Nellie Campobello presenta, desde un punto de vista personal y colectivo, a aquellos que hicieron la Revolución, pero que fueron olvidados o vilipendiados por los que se la apropiaron. Por eso la autora dijo de *Cartucho* a Emmanuel Carballo:

"Lo escribí para vengar una injuria. Las novelas que por entonces se escribían, y que narran hechos guerreros, están repletas de mentiras

contra los hombres de la Revolución, principalmente contra Francisco Villa. Escribí en este libro lo que me consta del villismo, no lo que me han contado".⁴

Las manos de mamá está integrada por 17 fragmentos de extensión diversa, a través de los cuales se va formando, a simple vista, un personaje: Ella, la madre. Es conveniente señalar que si a *Cartucho* se le ha prestado poca atención, la dedicada a *Las manos de mamá* se ha minimizado tanto que casi no existe. Esto no deja de sorprender, porque en ella se aprecia un trabajo profundo de la autora, un gran cuidado en la estructuración de la obra que la hace más compleja que su primera novela. En una primera lectura, el narrador de *Las manos de mamá* es una mujer, quien, a través de sus recuerdos, nos va a presentar la imagen que como adulta tiene de su madre. Sin embargo, no es tal la sencillez con que se nos va conformando la narración, ni es uno sólo el punto de vista que dentro del texto se utiliza.

Al narrar, lo más frecuente es la adopción de una de estas dos perspectivas: desde fuera de los acontecimientos (relato en tercera persona) o como participante en ellos (relato en primera persona). Si tomamos los dos primeros fragmentos de la novela, encontramos que ambas perspectivas se presentan una inmediatamente después de la otra, además, enriquecidas por el uso de la segunda persona, usted, la cual le da un carácter dialógico al relato y lo llena de modernidad, ya que la protagonista se convierte en receptora de su propia historia.⁵ El primer fragmento, cargado de lirismo, se titula "Así era...", y dice:

"Esbelta como las flores de la sierra cuando danzan mecidas por el viento. Su perfume se aspira junto a los madroños vírgenes, allá donde la luz se abre entera.

Su forma se percibe a la caída del sol en la falda de la montaña.

Era como las flores de maíz no cortadas y en el mismo instante en que las besa el sol.

Un himno, un amanecer toda *Ella* era. Los trigales se reflejan en sus ojos cuando sus manos, en el trabajo, se apretaban sobre las espigas doradas y formaban ramilletes que se volvían tortillas húmedas de

⁴ Emmanuel Carballo, *Protagonistas de la literatura mexicana*. México, Ediciones del Ermitaño/SEP, 1986, pág. 417. (Lecturas Mexicanas, Segunda Serie, 48.)

⁵ Véase Michel Butor, "El uso de los pronombres personales en la novela" en *Sobre literatura II*. Barcelona, Seix Barral, 1967, págs. 77-91.

lágrimas”.

El título mismo de este fragmento ya nos está indicando la perspectiva de la narradora en relación con el personaje. Hay un distanciamiento que se ve reforzado por la manera como lo designa: Ella.

En el siguiente fragmento abandona el relato en tercera persona y adopta la primera: “La calle la veo más angosta, más corta, más triste; faltan las sombras de sus cuerpos y las pisadas rítmicas de los caballos”. Sin embargo, el distanciamiento continúa a través del manejo del tiempo; ella está hablando desde el presente y con su perspectiva de adulta; pero de repente todo sufre un vuelco: la narradora se ha transformado en niña y desde esa perspectiva hace el relato sobre sí misma y sobre la madre: “Juego. ¿Dónde están mis compañeros? Voy por el viento, me ondulo, grito, abro la boca, mezco mis piernas; oigo que me grita *Ella*, asomada al postigo de la puerta gris...”. *Ella* se convierte en *usted*, desde el punto de vista infantil: “Salió otro grito, y otro, para su hija que luchaba, envuelta en la tierra, con sus panoramas rojos, y llegaba hasta *usted* con el gesto respetuoso de quien está frente a su ídolo.”. E inmediatamente la narradora, desde su perspectiva de adulta, retoma el distanciamiento de la tercera persona; vuelve a hablarse de Ella, pero de una manera distinta: se pone en boca de otros lo que la narradora intuye acerca de la búsqueda de Ella, que es en realidad una búsqueda de sí misma, una confrontación con su pasado, con su madre, con sus raíces:

“Si lo hubiera preguntado, las bondadosas personas de la calle Segunda del Rayo me habrían dicho: ‘Salió seguida por sus pequeños hijos, pasó por el puente de piedra hasta llegar junto al tren. Se fue... No volverá más. Pero *Ella* está allí; por eso tú has venido a buscarla[...]’”.

La narradora es a la vez niña y adulta; especial, temporal y afectivamente ha realizado un viaje; viaje que no se proyecta sólo en una dirección, sino que funde imágenes del pasado con algunas verdaderas y posibles del presente; de manera que el pasado está ahí, conformando al presente y a la misma narradora, quien en el último párrafo del fragmento concentra todos los recursos narrativos antes mencionados, los mismos que utilizará a lo largo de la novela:

“Y estaba allí, la vieron mis ojos, mis ojos míos de niña. *Usted* hizo el milagro y fui derecho: corriendo. Era yo niña, *usted* me quería así. Me arrimé al postigo. *Ella* no está; crujiendo las maderas, y yo, hecha mujer, vestida de blanco y sin rímel en los ojos, grite sobre la puerta: ‘¡Mamá, mamá, mamá!’”.

Todos estos entrelazamientos narrativos y la manera fragmentaria en que está construido el relato, hacen pensar en un extenso monólogo por medio del cual se nos presenta, caleidoscópicamente, no sólo *Ella*, sino una multiplicidad de personajes: el Papá Grande, guerrero y rezador; los villistas, de cuerpo dorado; el capitán Rafael Galán, un gentil hombre todo nardos y luna; los hermanos, Gloriecita, Mascota, el ángel rubio. De lugares: la casa de Segunda del Rayo, la sierra, la casa de los rieles, la hostil Chihuahua, la plaza de las lilas, núcleo de amor y muerte. De sucesos: la muerte del padre; el enfrentamiento legal de la madre por la custodia de los hijos; el paso del puente sobre el río Conchos; el contrapunto de la máquina de coser y los cañonazos, pasaje en donde se percibe que la destrucción es necesaria para lograr la construcción de algo nuevo. La madre y la naturaleza se funden, el pasado familiar se pierde en la leyenda, y se recoge de nuevo, como en *Cartucho*, la tradición oral, tan cara a la autora:

“Nació en la sierra. Creció junto a los madroños vírgenes, oyendo relatos fantásticos. Sus antepasados fueron hombres guerreros que habían peleado sin tregua con los bárbaros para defender sus vidas y sus llanuras... Así pasaron frente a los ojos de *Ella* escenas salvajes. ‘los bárbaros habían hecho, habían, habían...’, decía la leyenda”.

En ese pasado lejano está también el origen de la narradora y de sus hermanos; la madre es para ellos fuente de vida, de conocimientos, así que para mostrarlo se recurre al nosotros y, con cierta distancia, al ellos, con inclusión, claro está, de la hija que narra:

“No nos contaba cuentos de hadas ni de espantos; nos contaba hechos reales: Papá Grande, San Miguel de Bocas, nuestra tierra, los hombres de la revolución, cosas de la guerra que sus ojos habían visto. Así eran sus charlas con sus hijos. Nosotros fuimos felices: ignoramos a los fantasmas. *Ella* así lo quiso”.

Pero esta visión de conjunto no es duradera; la narradora no recupera la imagen de la madre en relación con un nosotros, sino en relación con un yo: "Mi carácter necesitaba la libertad y como lo sabía ella, me dejó" pues se nota en el texto una vía de creciente identificación entre ambas, en cuanto a su saber y a su facultad creadora: la hija ha sido formada por la madre; la madre es creada, como personaje literario, por la hija.

La narración a partir de tan diversas personas ha hecho que algunos críticos la consideren una novela caótica, fantasmagórica, con pasajes mal contruidos y difíciles de entender. En realidad ocurre que nos exige como lectores una mayor participación, seguir las líneas narrativas en sus diferentes perspectivas y buscar el orden dentro de ese aparente caos.

Los recuerdos son la base para la creación de la madre, y la narradora misma justifica la organización de su novela: "Fragmentarios son los recuerdos de los niños". Las preguntas que se hace una en seguida son para qué y para quién se creó así el personaje. Desde fuera, la respuesta inmediata es que se creó para elaborar una novela que será conocida por los lectores. Pero al adentrarnos en el relato tenemos, además, otra respuesta: el personaje está siendo evocado por la narradora para sí misma -lo que justificaría la idea de un extenso monólogo- con el fin de explicar y entender su propio ser. Considero que sólo así se comprende el empleo de tan diversas personas narrativas, que sólo así se ordena el caos. Según Benveniste:

"a la pareja yo/tú pertenece [...] una *correlación de subjetividad* [...] Cuando salgo de 'yo' para establecer una relación viva con un ser, encuentro o planteo por necesidad un 'tú', que es, fuera de mí, la sola 'persona' imaginable".⁶

Yo y tú tienen unicidad específica, pero también pueden invertirse: tú puede convertirse en yo, y yo volverse un tú. Entre narradora y personaje se establece esta relación; porque si bien el personaje no se convierte en un yo a través de la verbalización, al identificarse a la narradora con sus acciones lo acerca al yo narrativo que, por lo demás, se proyecta hacia el usted, como modelo, como receptora del relato y como desdoblamiento de

⁶ Emile Benveniste, "Estructura de las relaciones de persona en el verbo" en *Problemas de lingüística general*. México, Siglo XXI, 1971.

sí misma. Esa usted es la objetivación más próxima de las vivencias del yo individual. Ahora bien, desde una perspectiva distanciada se introduce la tercera persona, Ella, la cual, por su función no-personal, tiene la aptitud de volverse forma de respeto o forma de ultraje. En esta obra adquiere la primera connotación y su empleo reverencial se ve confirmado en la misma presentación del pronombre: *Ella*, con mayúsculas y cursivas.

Al finalizar la novela, nuevamente las tres formas narrativas se presentan en un fragmento:

“Recuerdo sus manos, sus valientes manos, las que nacieron para darnos y señalar; sus manos de mujer, sus compañeras, sus mejores camaradas.(...)”

Mamá, vuelva la cara, véanos, sonría, extiende sus manos... Era esbelta como las flores de la sierra...

Sus ojos, las espigas doradas.

Sus manos, los granos de trigo apretados...

Sus lágrimas...

Su falda en el viento danza, danza...

Allá está el horizonte, sin volver la cara.

Es puesta de sol en el norte. Tarde roja, prolongada en las venas de sus manos, las que rompieron la blusa para encontrar su dios...”.

Tenemos aquí el yo que recuerda; el usted, cuyas manos son lazo de unión con la narradora; el Ella reverencial, y en las últimas líneas una transformación temporal que proyecta a la madre, por medio de la danza, a un presente, el de la narradora, en que se rememora un hecho pasado, aquél en el que la madre la recupera para sí, en el que ambas se reúnen.

En sus dos novelas, Nellie Campobello trata su tema de manera muy original. La estructura épica-coral de *Cartucho*, con sus múltiples personajes y narradores, elimina la visión del héroe único, insuperable, y pone en primer plano a la colectividad, al pueblo que hizo la Revolución. El acercamiento desde distintas perspectivas al personaje principal de *Las manos de mamá* da como resultado un ser complejo, digno de afecto, de admiración, de ser imitado; una madre que no tiene relación con su imagen tradicional mexicana; una madre constructora del futuro de sus hijos y su nación. Ella, yo, usted; cuánta diferencia hay entre estas personas y a la vez cuánta semejanza; pues como dice la narradora: “Una mano fina y blanca; la otra tostada y dura.

Son dos manos distintas, pero pueden ser iguales”.

LA MUJER EN LA LITERATURA DE BAJA CALIFORNIA

Francisco Bernal
EI COLEF

HABLAR de la literatura femenina en Baja California entraña no pocos riesgos, debido, sobre todo, a que el surgimiento de un movimiento literario netamente bajacaliforniano es un hecho todavía muy reciente. Adelantar juicios apresurados y demasiado categóricos presenta la doble trampa de caer ya en el exagerado optimismo que lleve a sobrevalorar promesas que podrían no llegar a cumplirse; o bien, en el pesimismo tenaz que propicie la descalificación de lo hasta ahora logrado.

El ensayo "Mujer, literatura y frontera", de Gabriel Trujillo, publicado en el suplemento *Inventario* en marzo de 1986, evidencia no sólo la existencia de una literatura netamente femenina en Baja California, sino que hace patente la necesidad de que dicha literatura sea valorada debidamente dentro del contexto literario general, lo cual no ha sucedido en todos los casos.

Considero que el ensayo de Gabriel Trujillo representa un intento serio por definir claramente (o lo más claramente posible), el momento en que surge dicha literatura y el papel de ciertas escritoras claves que propician ese surgimiento, por lo cual haré referencia a algunas de sus aseveraciones que me siguen pareciendo válidas.

Trujillo ubica el origen de la literatura femenina (con una temática propia, que aborda los problemas y cuestionamientos característicos de la mujer) en el momento en que aparecen los poemas de Ruth Vargas, y aquí de nuevo, como cuando se trata de la literatura bajacaliforniana en general, el libro *Siete poetas jóvenes de Tijuana* tiene especial importancia. Entre los poemas de Ruth Vargas que allí aparecen, llama la atención "Retorno a la ciudad", en el que toca un tema que actualmente,

entre los poetas no sólo de Baja California sino del resto de país, se ha vuelto una especie de moda: la ciudad como objeto del discurso poético.

Con Ruth Vargas Leyva, señala Trujillo “empieza a transformarse la literatura bajacaliforniana hecha por mujeres, tanto en la forma como en el contenido”; esta transformación que se presenta todavía tímidamente en Ruth, vendría a concretarse plenamente en la obra de Rosina Conde, de quien el citado Gabriel Trujillo comenta: “Con un lenguaje directo y filoso deja a un lado la imagen de la poeta arrobada en los temas contemplativos y pudibundos, para incursionar en realidades más inmediatas, menos autocomplacientes”. Entre la desigual calidad de los poemas de Rosina (no todos pueden ser el mejor poema que he leído), permanece constante su deseo por expresar una realidad personal tal y como sólo puede ser captada y sentida por una mujer.

Entre las escritoras que vienen a continuar, a refrendar la existencia de la literatura femenina en Baja California, podría mencionar algunos nombres que señala el señor Trujillo y otros que se le escapan: Patricia Vega, Virginia Corona, Julieta González Irigoyen, Lilia Muñoz, María Elena Eraña, Esalí, Elizabeth Cassezús, etcétera.

Sin la contribución de estas y otras escritoras, la visión de la realidad bajacaliforniana resultaría parcial, incompleta; sin embargo, ha faltado algo a todas luces esencial (y esto no es privativo de la literatura femenina); constancia, no sólo en lo tocante al hecho mismo de publicar ya sea en revistas o en libro lo que se escribe, sino en lo tocante a la calidad de lo escrito.

Las “Parodias de guerra” de Patricia Vega, antologadas en *Parvada*, prácticamente reclaman la presencia de otros textos que complementen su visión de ese campo de batalla que es la relación amorosa, especialmente en un mundo que no es propicio a las relaciones cordiales.

Ruth Vargas desde hace tiempo permanece, al parecer, confinada al espacio de la revista *Hojas*, de la Universidad Autónoma de Baja California. Rosina Conde, probablemente la más emprendedora en el terreno editorial, conserva inéditos un libro de cuentos y una novela que, a juzgar por lo que de ella conozco, marca todo un paso adelante tanto en fuerza narrativa

como en el dominio de los recursos de expresión demostrados en *De infancia y adolescencia*. Luego de la publicación de *Crónica de la soledad y otros paisajes* se ha sumido en un silencio nada característico en ella. Esalí, luego del poemario que le publicara Tequila Cuervo, S.A. y en el cual las emociones todavía desbordan a la palabra que debe contenerlas, expresarlas, tiene en preparación un nuevo libro que debe mostrarla más segura de su arte. Lilia Muñoz, cuya mención quizá sorprenda a algunas personas tiene, en la actualidad, un libro en el que combina poesía y relato y que no ha sido publicado todavía por causas ajenas a la voluntad de la autora. Digo que la mención de Lilia Muñoz puede sorprender debido a que hasta hace poco, salvo algunas incursiones triunfales en concursos de cuento y poesía, Lilia se había mantenido al margen del mundillo literario, su decisión de participar plenamente dentro del panorama literario bajacaliforniano aportará una nueva voz que, si Lilia es fiel a la perseverancia que la ha caracterizado en otros menesteres, puede llegar a ser bastante importante.

La participación de la mujer en los talleres literarios puede también empezar a rendir frutos, Elizabeth Cassezús y Guadalupe Rivemar han surgido de ellos.

Ya para ir saliendo de estas cuartillas, quisiera tocar otro aspecto de la participación de la mujer en la literatura, la necesidad cada vez mayor de un análisis profundo sobre la propia literatura femenina realizado por una mujer. En la medida en que las voces femeninas se dejen sentir con mayor constancia y fuerza la reflexión que surja de su mismo entorno no podrá menos que ser parte esencial del panorama literario de Baja California.

Creo que en esto, como en muchas otras cosas, la mujer bajacaliforniana tiene la palabra.

IDENTIDAD PERSONAL Y SOCIAL DE LOS PERSONAJES EN *LOS RECUERDOS DEL PORVENIR* DE ELENA GARRO

Margarita Tapia A.
Universidad del Estado de México
PIEM-COLMEX

EN el taller Narrativa Femenina del Siglo XX, analizamos dos textos de Elena Garro, un cuento y una novela: "La culpa es de los tlaxcaltecas", 1964, y *Los recuerdos del porvenir*, 1963. El trabajo realizado incluye una amplia biografía sobre la autora (información novédocosa aportada por la señora Margarita Garduño, prima de Elena Garro). El uso de la primera persona del plural, según analizamos, no es retórico. Luz Elena Gutiérrez de Velazco se encargó de la parte biográfica; tiempo y espacio, y de la intertextualidad. Yo trabajé el punto de vista y los personajes. Sin embargo, los aciertos y hallazgos así como las dudas, las discutimos y compartimos todo el tiempo. Para este coloquio, he seleccionado y ampliado el apartado, "personajes", por considerarlo uno de los puntos medulares en la novela *Los recuerdos del porvenir*.¹

El análisis de personajes resulta funcional si tomamos en cuenta el espacio físico en donde se desenvuelven; la movilidad de los personajes, es decir, los que llegan y los que salen, y, por último, la clase social a la que pertenecen.

El primer grupo está constituido por los personajes que viven en Ixtepec. Las familias Moncada, Montúfar, Arrieta, Cuéllar, Goríbar, Meléndez, Arístides, Ocampo, etcétera. En este grupo se cuentan el Padre Beltrán, Tomás Segovia y Dorotea. Todos ellos representan a la clase media y alta. El otro sector de la población son los desposeídos, entre ellos se encuentra la servidumbre: Tefa, Cástulo, Félix, Rutilio, Inés, Gregoria, Fausto, etcétera. También lo integran las "cuscas": la Luchi, la Pípila, la Taconcitos, Úrsula, y demás. También, el sacristán, Don Roque y Juan Cariño. En Ixtepec hay un sector campesino frecuentemente identificado como indígena. El segundo grupo está

¹ Elena Garro, *Los recuerdos del porvenir*. México, Joaquín Mortiz, 1977.

integrado por los personajes que llegan a Ixtepec, ellos son: los militares, sus queridas, Felipe Hurtado, Juan Urquizo y los pelotones de soldados anónimos. Estos personajes que llegan a Ixtepec alteran la vida del pueblo. Y son los siguientes:

MILITARES

General Francisco Rosas

Coronel Cruz

Capitán Flores

Justo Corona

Julio Pardiñas y

Damián Álvarez

Los pelotones de soldados
anónimos**QUERIDAS**

Julia

Rafaela y Rosa (hermanas gemelas)

Luisa

Antonia

Personajes de Clase Social Alta

Los personajes de la clase social alta desempeñan el papel social clásico, tienen o han tenido poder económico. Se consideran y son considerados por quienes los rodean como personas decentes. Son creyentes (católicos), establecen fuertes alianzas con el clero. Respecto al sexo se muestran horrorizados, tratan de reprimir sus instintos y cuando no logran controlarlos surgen pasiones desbordantes que los escandalizan y hacen que se sientan culpables. Tienden a ser paternalistas o represores. Generalmente niegan sus raíces étnicas y consideran que el teatro como arte no es propio de familias decentes.

Ana Moncada

Esposa de Martín, madre de Nicolás, Isabel y Juan. Del mismo modo que su madre, Ana pierde a sus hijos, Juan y Nicolás. Sus hermanos mueren durante la Revolución Mexicana y sus hijos en el Movimiento Cristero. Respecto a Isabel, la considera como un ser malo y de cuya maldad se siente culpable:

“Ana enrojeció desde su cama. Martín le lanzó una mirada de codicia. Todos sabrían su lujuria gracias a la viveza de su hija. Se mordió la boca con ira. Isabel había venido al mundo a denunciarla. Se juró corregirse y lo cumplió, pero Isabel siguió pareciéndose a aquellas noches. Nadie

podía quitarle los estigmas”.²

Ana Moncada se convierte en una ruina al igual que su casa; ésta que era la casa más ruidosa del pueblo, se llena de telarañas y de polvo. Poco a poco, Ana se va secando al lado de Martín Moncada, quien se queda meciéndose eternamente.

Nicolás

El primogénito del matrimonio Moncada vive una infancia idílica, nutrida con cuentos, juegos e ilusiones. Infancia que disfruta acompañado de sus hermanos, Isabel y Juan, pero de manera especial compartía los proyectos con Isabel y ambos se habían prometido salir de Ixtepec: “En aquel instante bajo los árboles de su casa, creyeron que podían volver para romper la maldición de Francisco Rosas y así se lo dijeron”. Nicolás, por su parte se muestra valiente, conforme a los de su casta. En efecto, cuando se hace partícipe de la causa del pueblo y creyendo que Isabel lo ha traicionado, se confiesa culpable de todos los cargos que hay en su contra: “Ellos, los Moncada, no morirían en su casa, en el sudor de unas sábanas húmedas, pegándose a la vida como sanguijuelas [...]

-Prefiero morir en la mitad de la calle o en un pleito de cantina-dijo Nicolás con rencor”.

Isabel

De ella sabemos que es bonita desde su nacimiento: “¡Qué viva! ¡Qué bonita! ¡Se ve que la hicieron con gusto! Oyó decir a la comadrona que bañaba a Isabel recién nacida. Las niñas hechas así, así salen, agregó la mujer”.

Isabel poseía una mirada que causaba miedo, así lo experimentó su padre, su hermano Nicolás y, más tarde, Francisco Rosas, de modo que ella decía más con la mirada que lo que pudiera decir con palabras: “Esta niña nos conoce mejor que nosotros mismos’, y no sabía cómo tratarla ni qué decirle. Avergonzado, bajaba los ojos frente a ella”. Y más adelante: “¿Qué cavilas? -preguntó Rosas una noche, asustado

² *Ibid.*, pág. 239.

por los ojos de Isabel-. Es malo pensar... Muy malo, agregó”.

Isabel es un ser muy solo, únicamente durante su infancia vivió feliz junto a sus hermanos. Es indudable que Francisco Rosas le atrae, pero él la desprecia, y a mayor desprecio la pasión crece, pero mezclada con el rencor que se traslucía en su mirada y en su silencio. Pide a Rosas la vida de su hermano: “-Pues dame a Nicolás...”. Pero la petición retardada de Isabel hace que el pueblo la considere hija ingrata, culpable de todos los males que sufren. De la misma manera que antes culpaban a Julia, la ex amante de Rosas. Isabel logra finalmente hacer reaccionar las entrañas empedernidas de Francisco Rosas y aunque en la confusión de los hechos Isabel crea que Rosas la engañó, ella grita: “-¡Aunque Dios me condene quiero ver a Francisco Rosas otra vez!”.

Rodolfo Gorívar

Burgués aliado con el gobierno y con el general Francisco Rosas. Gorívar ayudado por sus pistoleros (traídos de Tabasco), despoja a los campesinos de sus tierras; todo aquél que se oponía terminaba colgado en las trancas de Cocula. Todos sus actos son maquiavélicos: “Cuando se enojaba con Julia era el momento en que concedía todas las muertes. Rodolfito sonrió con beatitud”. Rodolfo es un solterón, vive con su madre doña Lola Gorívar, quien lo ama y admira; entre ambos se dan diálogos apasionados.

Personajes Desposeídos

Estos personajes son tratados con paternalismo por parte de sus amos o sufren la opresión y son considerados seres de segunda clase para uso de los poderosos, de los políticos o del mismo clero. En el caso de la servidumbre, los personajes no cambian sus actitudes, siguen siendo humildes, penosos, callados, y manifiestan una visión del mundo diferente a los de la clase alta: “-No van a acabar bien -sentencian las gentes sentadas alrededor del brasero”. Gregoria da el testimonio de lo ocurrido a Isabel:

“Su voz sacudió la colina y llegó hasta las puertas de Ixtepec. De sus ojos salieron rayos y una tempestad de rizos negros le cubrió el cuerpo y se levantó en remolino de polvo que volvió invisible la mata de pelo. En su carrera para encontrar a su amante, Isabel Moncada se perdió. Después de mucho buscarla, Gregoria la halló tirada muy abajo, convertida en piedra, y aterrada se santiguó. [...] Después bajó a Ixtepec a contar lo sucedido”.³

Adviértase la actitud pasiva y temerosa de Cástulo:

“Turbado, buscó un lugar menos visible; como el cuarto era pequeño para poder pasar inadvertido, se pegó a una pared, en el rincón que le pareció más alejado de los militares y de pie, con su sombrero de petate en las manos y los ojos bajos, esperó”.⁴

Las causas son mujeres desvalorizadas por la sociedad, lo cual hace que ellas mismas se consideren muy poca cosa. Son tratadas con desprecio, el único que les da trato de personas es el “loco” Juan Cariño. Ellas ayudan en la huida del padre Beltrán y de Don Roque, el sacristán y, ante la muerte, se muestran solidarias: “Las muchachas reunidas en la cocina tenían el aire inútil que tienen los despojos tirados en los basureros”. También: “¿Y si la muerte fuera saber que nos van a asesinar a oscuras? ¡Luz Alfaro, tu vida no vale nada!”

El sector campesino de Ixtepec lo forman los indios, quienes son los receptores de la crueldad de gobiernos dictatoriales y de la saña de los militares:

“Temprano en la mañana aparecían algunos colgados en los árboles de las trancas de Cocula. Los veíamos al pasar, haciendo como si no los viéramos, con su trozo de lengua al aire, la cabeza colgante y las piernas largas y flacas. Eran abigeos o rebeldes, según decían los partes militares”.⁵

Juan Cariño es un hombre sabio y humanitario, en la línea del eros,⁶ de ahí que soltaba todas las palabras alegres como fiesta, confeti, luces de bengala, etc., y guardaba las palabras

³ *Ibid.*, págs. 293-294.

⁴ *Ibid.*, pág. 221.

⁵ *Ibid.*, pág. 13-14.

⁶ Norman O. Brown, *Eros y Tánatos, el sentido psicoanalítico de la historia*. México, 1980. Véase en especial “El arte y el eros”.

feas como guerra, muerte, venganza, etc. Juan Cariño, un tanto a la manera de loco del pueblo, se hacía pasar por el Señor Presidente, y participa en la fuga del cura. No obstante que él sabe que la iglesia y el Estado están separados desde 1857, se pone la sotana y le presta al padre Beltrán su pantalón rayado para que el cura escape. En el juicio resulta absuelto dado que no es dueño de sus "facultades mentales":

"Juan Cariño era el más exaltado. Levantaba sin cesar su sombrero de copa para saludar a los vecinos y sonreía satisfecho: estaba de vacaciones. Las palabras que en esos días andaban por el aire eran sus palabras predilectas y podía por una vez ser correcto y descubrirse sin temor. Su sombrero estaba vacío de palabras malignas"⁷

La locura de Juan Cariño es un magnífico pretexto para hacer crítica social, este personaje puede, gracias a su "locura", oponerse a prejuicios, participar en eventos prohibidos, tener ilusiones, pues de este modo le es permitido expresar lo que piensa y actuar con mayor libertad: "El día que mataron a la Pípila de un navajazo, Juan Cariño organizó las exequias con gran pompa y presidió el entierro que tuvo música y cohetes. [...] Todos los oficios son igualmente generosos, declaró el presidente al borde de la fosa".

Personajes Fuereños

Los personajes que llegan a Ixtepec son los militares y sus queridas; el fuereño Felipe Hurtado, Juan Urquizo, que va y viene, y los comerciantes que llegan al mercado. Los militares son identificados como gente del norte, empistolados, gobiernistas, asesinos dados a la vida placentera y tomadores de coñac. Encabezados por el general Francisco Rosas, los demás son subalteros y se concretan a obedecer sus órdenes.

Francisco Rosas

Es autoritario, decidido, burlón y vengativo. Físicamente es

⁷ Elena Garro, *op. cit.*, págs. 194-195.

atractivo, tiene porte y es pulcro en su persona. Es posesivo, exageradamente celoso e iracundo, pero también galante: las criadas del hotel contaron que el general, al llegar a su cuarto, golpeó a su querida con el rebenque sin ninguna compasión. Ellas desde el corredor escucharon los golpes.

Las cualidades negativas mencionadas hacen de Francisco Rosas un dictador, de su voluntad dependen los sentimientos o estado de ánimo de los habitantes de Ixtepec. Él determina a voluntad el dolor, la violencia o la muerte, pero también la alegría. Su poder lo hace un dios, pero el amor de Julia, lo que más deseó, le fue inalcanzable; pudo tener su hermoso cuerpo pero no su pasado, no su memoria, no su sonrisa. Ella nunca fue de Rosas (como tampoco Susana San Juan lo fue del cacique Pedro Páramo).

No obstante, la carga negativa que hemos señalado con relación a Francisco Rosas, este personaje evoluciona en la novela, al final muestra piedad en algunos momentos; acepta sus errores y hasta llega a asumir una actitud humilde. Reconoce que el triunfo no le produce ninguna alegría y es consciente de su desgaste como ser humano: "Antes... -repitió abrazándose a Isabel como si se afianzara a cualquier mata para detenerse en la caída".

Las queridas

Estos personajes atraviesan por dos etapas; en la primera, son envidiadas por las mujeres decentes de Ixtepec, pero luego advierten el daño que causan sus amantes (los militares). Ellas descubren entonces su miseria humana, desprecian su condición y se sienten avergonzadas. Intentan huir pero no saben a dónde ir, tienen miedo. Fausto, el caballerango, las traiciona y la huida se frustra. Antes eran indiferentes, ahora les preocupa lo que ocurre a su alrededor, por ejemplo, Rosa y Rafaela en la primera etapa se conforman con ser objetos de placer:

"Allí estaban las dos, tendidas en la misma cama de colcha de puntilla blanca, mostrando sus piernas bien torneadas, y en medio de ellas el teniente coronel Cruz acariciándoles los muslos al mismo tiempo que sonreía con ojos turbios. Cruz era de buen natural y a las dos consentía por igual".⁸

⁸ *Ibid.*, pág. 40.

Posteriormente, toman conciencia de la situación en que viven:

“Rafaela quiso adivinar la cara que ocultaba la palabra alguien. Le esperaban otros pueblos y otros uniformes sin cuerpo y sin prestigio. Los militares se habían vuelto absurdos desde que se dedicaban a ahorcar campesinos y a lustrarse las botas”.⁹

Felipe Hurtado

Este personaje llega a Ixtepec, deambula por el pueblo, se aloja en casa de los Meléndez, se entrevista con Juan Cariño, promueve el teatro en ese lugar: “-La gente vive más feliz. El teatro es la ilusión y lo que le falta a Ixtepec es eso: ¡La ilusión!”. La inesperada llegada de Felipe Hurtado, su estancia oscilante entre realidad e irrealdad, y su misteriosa huida con Julia a través de un encantamiento que paraliza a todo el pueblo de Ixtepec, hacen que sea calificado como un ser con poderes mágicos.

Abacuc

Este personaje se escapa a la ubicación concreta, ni vive en Ixtepec, ni llega a Ixtepec. Es una abstracción simbólica de la esperanza de salvación que el pueblo mexicano mantiene viva, pese a los desastres y a la espera interminable de que llegue una vida mejor. Por ser identificado como un zapatista corresponde a los desposeídos: “El 5 de octubre se dijo en Ixtepec: ‘Hoy leen las sentencias [...] Hoy entra Abacuc [...] Hoy hace algo Isabel’”.

En la novela *Los recuerdos del porvenir* la autora deja entrever la situación de la mujer en diferentes etapas de la vida: desde la adolescencia hasta la etapa adulta. Sitúa a la mujer mediante los roles femeninos que, en cuanto a estado civil, la sociedad tiene para ella, los cuales son: mujer soltera, casada, viuda, quedada, querida y prostituta.

Los personajes femeninos poseen una caracterización acertada, los atributos y motivaciones en casi todas ellas les

⁹ *Ibid.*, pág. 235.

proporcionan la cualidad prismática, es decir, evolucionan en la obra de acuerdo con su propia personalidad a las circunstancias del momento. Buen número de personajes femeninos, y en determinados momentos de la novela, asumen una actitud reflexiva frente a las reglas convencionales que la sociedad determina y establece como patrones de conducta. Estos patrones no deben ser violentados so pena de sufrir el peso de la culpa que se paga con la muerte en vida o con la muerte corporal.

En doña Matilde sólo se advierte un cambio de carácter entre su época de soltería y los años de matrimonio, pero no acierta a explicarse la causa:

“De joven doña Matilde fue alegre y turbulenta; no se pareció a su hermano Martín. Los años de casada, el silencio y la soledad de su casa hicieron de ella una vieja risueña y apacible. Perdió la facilidad para tratar a las gentes y una timidez casi adolescente la hacía enrojecer y reía cada vez que se encontraba frente a extraños. ‘Yo ya sólo conozco los caminos de mi casa’”¹⁰

Doña Elvira cuestiona su papel de viuda y reconstruye su vida de casada. Ella derriba el mito de que la mujer existe sólo por el matrimonio cuando recibe el apellido del marido. Este personaje muestra lo contrario al aceptar que durante su vida de casada perdió su imagen, se movía como autómatas, ya que el marido acaparó las palabras y los espejos, símbolos éstos de la interrelación entre el individuo y su mundo:

“El silencio le daba miedo, le recordaba el malestar de sus años pasados junto a su marido. En este tiempo oscuro la viuda se había olvidado hasta de su propia imagen. ‘¡Qué curioso, no sé qué cara tenía de casada!’ les confiaba a sus amigas. ‘¡Niña, ya no te contemples más en el espejo!’ le ordenaban los mayores cuando era pequeña; pero no podía impedirlo: su propia imagen era la manera de reconocer el mundo”¹¹

Conchita está enamorada de Nicolás, pero no se atreve a decir nada; la sociedad le ha asignado un papel pasivo, el de la espera; si ella es elegida, bien y si no, será una quedada como Charito y Dorotea:

¹⁰ *Ibid.*, pág. 52.

¹¹ *Ibid.*, pág. 27.

“¡Chist! ¡Cállate, recuerda que en boca cerrada no entra mosca! Y Conchita se quedaba de este lado de frase sola y atontada, mientras su abuelo y su padre volvían hablar interminables horas sobre la inferioridad de la mujer. Nunca se atrevió a saltar por encima de esas seis palabras y a formularse lo que quería de la vida”.¹²

La dificultad de la mujer para tomar decisiones en cuanto a la vida tiene su génesis en el automenosprecio formado en las primeras etapas de su existencia. Conchita es un ser débil que acepta el sometimiento, vive una vida opaca al lado de su madre.

Las queridas, como antes hemos señalado, reflexionan sobre su miseria humana; pero el medio las absorbe y no tienen la fuerza suficiente para empezar de nuevo. Tanto las queridas como las “cuscas” son seres humanamente muy degradados:

“-¡Límpiame las botas! Se salpicaron con la sangre del cura. Y Luisa obedeció sin titubear la orden de su amante y limpió las botas de Flores hasta dejarlas pulidas como espejos. Aceptaría siempre la abyección en la que había caído. ‘Nadie cae; este presente es mi pasado y mi futuro’”.¹³

Julia, la querida del general Francisco Rosas, también experimenta un cambio. De la etapa de sometimiento a su amante pasa a una de independencia, cuando decide lo que quiere por sí misma. Las motivaciones de este personaje cambian, y asume el riesgo, se rebela y es entonces cuando recupera su nombre: “¡Perdone, señora, perdóneme, por favor! soy Julia Andrade”.

“Detrás de ella iban quedando sus fantasmas; se desasía de su memoria y sobre las piedras de la calle iban cayendo para siempre sus domingos de fiesta, los rincones iluminados de sus bailes, sus trajes vacíos, sus amantes inútiles, sus gestos, sus alhajas. [...] Llegó descalza a los portales, caminando frente a un futuro que se alzaba delante de sus ojos como un muro blanco”.¹⁴

Isabel es el personaje femenino que abiertamente rompe las normas establecidas, no espera a ser elegida, ella participa de

¹² *Ibid.*, pág. 175.

¹³ *Ibid.*, pág. 282.

¹⁴ *Ibid.*, pág. 135.

manera indiscreta en la elección, maneja diestramente la mirada. Con la mirada manifiesta sus deseos y controla el mundo exterior, sobre ella recae toda la culpa; es para los demás hija ingrata y hermana traidora:

“‘Es la niña Isabel, pobrecita’, suspiró Cástulo que espiaba desde el tejado de la casa de su tía Matilde. Sólo Cástulo deseaba que Isabel obtuviera la vida de su hermano. Ixtepec entero quería que ~~expiara~~ expiara sus pecados”.¹⁵

La clasificación y caracterización de los personajes muestran la rigidez de una sociedad cerrada y desigual, en la cual la mujer está condenada a la subordinación. Cualquier intento de autonomía lo pagará con culpa, expiación o con la muerte.

¹⁵ *Ibid.*, pág. 286.

LA PAREJA Y LA MIRADA TRANSGREDIDA EN "MARIANA", DE INÉS ARREDONDO

Rogelio Arenas Monreal
COLMEX

"Cuerpo es espíritu, y todo es boda.
Jorge Guillén

*"[...]cuando existen desacuerdos
del espíritu, el encuentro de una
pareja es irremediable despedida".*
Emmanuel Carballo

EN "Mariana", último cuento del libro *La señal* (1965) de Inés Arredondo, tres personajes femeninos irrumpen desde las primeras líneas: Mariana, la narradora-personaje que está presente en la historia y que analiza los acontecimientos desde el interior; y Concha Zazueta que en cierta medida también participa como narradora y como importante testigo ocular. Desde el principio, la perspectiva de la narración se presenta desde una visión retrospectiva y en la que una única narradora controla los diversos hilos del relato a pesar de que se apoye en la voz de otros dos narradores: Concha Zazueta para la primera parte y Fernando para la segunda.

Si se atiende a la distancia que se establece entre la narradora, los hechos narrados y el manejo de los tiempos verbales, en este cuento sobresalen distintos momentos significativos de una misma historia, la de Mariana. Ella abre y cierra el relato, aunque no a través de lo que dice, o deja de hacer, sino de las referencias de que es objeto. En gran medida, ella es más que un personaje que se mueve por sí mismo en la narración, es un gran objeto de referencias.

Dentro del mecanismo narrativo que interrelaciona de manera situacional a los tres personajes femeninos, se destaca el lugar físico que ocupa la narradora en relación con Mariana y Concha Zazueta: "Mariana vestía el uniforme azul marino y se sentaba en el pupitre al lado mío. En la fila de adelante estaba Concha

Zazueta". Esto sucede en los dos primeros enunciados, al cerrar la narración, sin embargo, la perspectiva se *focaliza* de manera diferente; del tono infantil del principio, típicamente inocente e ingenuo, en el que participan las tres mujeres-niñas, se llega, al final, a un mundo más complejo y problemático, en el que resuena la voz desgarrada de Fernando, quien acepta su propia derrota, la de no haber sabido seguir los caminos del espíritu indicados de manera sublime por Mariana.

La presencia física de las tres niñas en el salón de clase, autoriza a la narradora a involucrarse de manera absoluta en el espacio narrativo que comunica el origen, desarrollo y desenlace de una íntima "pasión destructiva": la de Mariana y Fernando. Es a través del punto de vista de la narradora como adquieren relevancia y significación los hechos narrados, bien por Concha Zazueta, desde el ámbito escolar o familiar; bien por Fernando, en cuya confesión encontró la narradora "el secreto que hace absoluta la historia de Mariana".

Una vez más, la voz de Inés Arredondo, como lo dice uno de sus críticos, crea "un mundo narrativo desde la perspectiva de personajes femeninos con una voz propia que describe de manera particular la realidad que esa misma voz crea" y comunica dos de sus obsesiones temáticas: el amor y la locura. Al hacerlo, elige la sutileza y la ambigüedad que siempre trae consigo el manejo de los sentimientos. Son éstos una fuerza poderosa que sostienen los mecanismos de la narración y que conducen a la pareja de un preadolescente sentimiento amoroso, expresado en el dibujo de "caminitos" y "muñequitos" que Mariana hace mientras la maestra explica "la guerra del Peloponeso", a la destrucción más radical y absoluta: la de la muerte, la castración psíquica y la conversión a un estado de vida latente, como la de "los seres que pueblan las orillas de los esteros", que se presenta en la segunda parte de la narración.

Hay un ascenso que va estructurando hasta configurar en el espacio y en el tiempo el destino de Mariana. Es su pasión y su vacío interior, su "tiempo lento y frenético... hacia adentro", que no transcurre, el que moldea su imagen a través del discurso total que integra la historia. La finura de las manos que tejen el relato se muestra también desde el principio. La cercanía física hace que la narradora no sólo sostenga el hilo conductor

del relato por medio de la intercalación imperceptible, y sutil a veces, de los elementos lingüísticos que se manifiestan en el manejo de los tiempos verbales; sino que la técnica de la narración se muestra en la forma en que se va intercalando la voz de los otros narradores para que, a través de su testimonio, se obtenga la coherencia interna de los personajes y de sus acciones.

La complicidad de Concha Zazueta es, así, el primer apoyo que la narradora encuentra para ofrecer una visión más fiel de lo que pasa fuera de la escuela, pues su función de acompañante de Mariana la hace presenciar escenas íntimas que conforman núcleos integradores del relato: la de las relaciones erótico-amorosas entre Mariana y Fernando, y la de las relaciones conflictivas con el padre. Todo ello constituye su materia prima, *ars narrandi*, que le da un estatuto en la narración y una cierta ascendencia ante "las otras" y ante la narradora misma, pues ella es la que posee el secreto de lo que pasa entre Mariana y Fernando, y que poco a poco va contando hasta develar la historia y crear un ambiente de expectación en torno a las relaciones de esta pareja. Visión que hace ampliar los espacios cerrados de la escuela y la familia y que hace descubrir mundos insospechados: "Ni Concha ni yo habíamos sospechado nunca que a nuestro alrededor creciera algo muy parecido al paraíso terrenal". Esta alusión mítica remite a la primera pareja humana, y anticipa el encuentro de los amantes, casi niños, del cuento de Inés Arredondo. Es sintomático que tal apreciación aparece antes del párrafo mediante el cual se comienza a dibujar la compleja psicología de Mariana y Fernando y de sus sentimientos amorosos. Es como si los "dos muñequitos, uno con sombrero y otro con cabellera igual a las nubes y a los árboles tiesos y sin gracia[...] del dibujo estúpido" de Mariana, comenzaran a cobrar vida y a representarlos en una compleja y trágica escena. Así se organizan los acontecimientos y percepciones en los cuales quedarán situados los personajes y la historia que se quiere comunicar.

La mirada de él, dirigida a los ojos de ella, provoca sus primeras reacciones inexplicables, porque por elisión no se proporciona toda la información, pero hacen su aparición los ojos de ella en los que él no se ve reflejado. Son espejos pero no para él:

"[...] y se le quedó mirando, mirando derecho a los ojos, muy serio, como si estuviera enojado o muy triste y ella se reía sin ruido y echaba la cabeza para atrás y él se iba acercando, acercando, y la miraba. Él parecía como desesperado, pero de repente cerró los ojos y la besó; yo creí que no la iba a soltar nunca. Cuando los abrió, la luz del sol lo lastimó".

Esta descripción que hace Concha Zazueta es significativa y central tanto en el plano de la expresión como en el plano del contenido. La lucha por vencer el vacío de sus ojos se inicia aquí. La narradora capta y comunica este hecho a través de las "historias" que Concha Zazueta les cuenta. Vencer el vacío de los ojos, transgredir la mirada para llenarla "con algo" más allá de los sentidos" será una constante que dará unidad a la narración.

Aludidos o elididos, los ojos de Mariana "ojos amarillos, mansos y en espera" que la narradora recuerda en el momento en que se propone aclarar los motivos del crimen, se erigen como el elemento más importante del relato. En ese momento, la inserción del pasado de la historia de Mariana reaparece como un fluir de la conciencia y la narradora, adoptando un tono reflexivo y crítico, cuestiona la actitud de don Manuel: "si él no se hubiera opuesto con esa inexplicable fiereza" la felicidad de esos "dos seres hermosos: radiantes, libres al fin" no se hubiera hecho esperar, parece decir. Sin embargo, hurgando en sus ojos y en su rostro, ve en ellos a la Mariana inexplicable y misteriosa del colegio.

En el momento de la boda, el padre es el espejo que permite que la historia se reconstruya y se explique en el presente de la narración, y permite, además, reconstruir la patología de las relaciones entre padre e hija:

"Oscuro está en la boda de su hija, que se casa con un buen muchacho, pero tiene en sus ojos un vacío amargo. No es cólera ni despecho, es un vacío. Mariana pasa frente a él bailando con Fernando. Mariana. Sobre su cara luminosa veo de pronto el labio roto, la piel pálida, y me doy cuenta de que aquel día, a la entrada de clases, su rostro estaba cerrado... La boca se hincha cada vez más y en sus ojos está el dolor amordazado, el que no vi entonces ni nunca, el dolor que sé cómo es pero que jamás conocí: un lento fluir oscuro y silencioso que va llenando, inundando los ojos

hasta que estallan en un deslumbramiento último del espanto. Pero no hay espanto, no hay grito, está el vacío necesario para que el dolor comience a llenarlo. Parpadeo y me doy cuenta de que Mariana no está ahí, pasó ya, y el labio herido, el rostro cada vez más pálido, y los ojos, sobre todo los ojos, son los de su padre".

La gradación como importante figura retórica, va conformando una especie de radiografía de los ojos y de la mirada en ese proceso de desnudez total que logra la escritura de Inés Arredondo a partir de una estética intimista. En "Mariana" no sólo atrapa e interpreta la mirada como una necesidad básica de su temática, según ella misma lo ha dicho, sino que los ojos aparecen como "verdaderas ventanas del alma". La etiología de su vacío, estoica y humildemente aceptada, no se entiende sin la confesión de Fernando en quien triunfa "el tiempo sin fondo de Mariana".

Tras un acucioso desarrollo de los hechos, la narradora se empeña en encontrarles una explicación, justamente por la dimensión colectiva que posee esta historia en la que de alguna manera, ontológicamente, todos estamos involucrados:

"Sé que te parece que hago mal, que es antinatural este encarnizamiento impúdico con una historia ajena. Pero no es ajena. También ha sucedido por ti y por mí [...] la locura y el crimen [...] ¿Pensaste alguna vez que las historias que terminan como debe ser quedan aparte, existen de un modo absoluto? En un tiempo que no transcurre". (p. 146.)

De esta manera, pareciera que hay un propósito narrativo explícito en el ropaje de un modelo narrativo: hacer coincidir el tiempo de Mariana, ese tiempo hacia adentro, con el verdadero tiempo de la narración. Sin embargo, como ésta aún no es una historia conformada del todo estructuralmente, la narradora se llega al asesino material, pero en él no encuentra la fuerza que el relato necesita para cobrar su verdadera significación. Así, lo toma como un peldaño más y la descripción hace saber que él sólo fue el instrumento que, como en las tragedias griegas, movido por el destino, ejecutó la acción fatal:

"No sabe por qué, y se echa a llorar. Él no la conocía; un amigo, viajero también, le habló de ella. Todo fue exactamente igual como

le dijo su amigo, menos al final, cuando el placer se prolongó mucho, muchísimo, y él se dio cuenta de que el placer estaba en ahogarla”.

Como una función *catafórica*, en la que se anuncia lo que va a seguir, este pasaje queda integrado a la narración total. La narradora le cree o hace que le creamos al personaje, lo absuelve para la narración, por eso dice: “Me fui a México a ver a Fernando”. En él encuentra la verdad: “él y Mariana no necesitan testigos: lo son uno del otro”. La verosimilitud está dada. “De cualquier manera, el relato de Fernando le da un sentido a los datos inconexos y desquiciados que suponemos constituyen la verdad de la historia”. A estas alturas de la narración, los datos sólo han servido para ir preparando al lector para que llegue al verdadero núcleo del relato. En las secuencias narrativas que constituyen la confesión de Fernando, la historia de Mariana se sublimará narrativamente hasta alcanzar su más alta significación. En ella ambos, personajes, Mariana y Fernando, llegarán a configurarse plenamente como personajes protagónicos de la historia. El relato de Fernando recoge los supuestos narrativos ya dados: el del vacío de la mirada y el de la marca trágica de la muerte. Sin embargo, añade otros nuevos: el de la redención de los personajes y el de su rescate en un proceso de búsqueda del “[...] Absoluto como necesidad humana.”

El día de su casamiento, Fernando, además de la belleza de Mariana, percibe que: “Sus ojos tenían una pureza animal, anterior a todo pecado”. Él, creyendo que por fin le estaba consagrada, dice: “me engañé: sus ojos seguían abiertos mirando el altar. Solamente yo vi esa mirada fija absorber un misterio que nadie podría poner en palabras. Todavía cuando se volvió hacia mí los tenía llenos de vacío”. La constatación de ese arrebató místico aumenta más la necesidad de posesión y lo enceguece hasta conducir a “lo que ellos llaman mi locura”. Por extensión queda también marcado y la locura se presenta como un gran acto de redención por estar “dentro de una gran ola de misericordia”. Aparece como marca estética, al igual que en “Río subterráneo”, construye para la armonía y la belleza como valores absolutos.

Un poco después, en un tiempo sin tiempo al que alude la

narración, bajo un ambiente marino de marismas desiertas, de médanos, de manglares chaparros, de arena salitrosa y de caminos tersos y duros, ella voluntariamente le muestra "sus ojos en un acto inocente, impúdico. Otra vez sin mirada, sin fondo, incapaces de ser espejos, totalmente vacíos de mí"; igual que en la escena del automóvil que presenciara Concha Zazueta desde el asiento de atrás. Después, el furor y los terribles celos de que "algo, alguien, pudiera hacer surgir aquella mirada en los ojos de Mariana", lo llevaron a "golpearla, meterla al agua, estrangularla, ahogarla, buscando siempre para mí -dice- la mirada que no era mía". Igual que en la escena material del crimen que cometió "ese infeliz Anselmo Pineda". Aun en la duración del acto hay un gran parecido. Es sorprendente el paralelismo narrativo de los datos de la primera parte de la narración y la fidelidad con la que se integran desde otro punto de vista en la segunda.

La transgresión violenta de la mirada se ha dado. Sin embargo, como en "La señal", un instante, tan sólo un instante ha bastado para imprimir la marca definitiva de redención:

"Y sí hubo un instante en que sus ojos vacíos, fijos en los míos, se llenaron de aquello desconocido, más allá de ella y de mí, un abismo en el que yo no sabía mirar, en el que me perdí como en una noche terrible".

Serán "los habitantes de la orilla del estero; ínfimas manifestaciones de vida, ni gusanos ni batracios, asquerosos, informes, torpes, pequeñísimos, vivos, seres callados", los que lo harán llorar por su "enorme pecado, y entenderlo, y amarlo". Esta amplificación resuelve y anticipa el cierre de la narración. Semánticamente los epítetos de dichos habitantes, se ajustan también a la imagen final que el narrador ofrece sobre sí mismo, quien con un tono sentencioso y crítico, aunque amargo, proporciona las claves para entender sus relaciones con Mariana: "Decían que la nuestra era una pasión destructiva, sin comprender que lo único que podía salvarnos era el deseo, el amor, la carne que nos daba el descanso y la ternura".

Al aceptar un destino que lo condena a quedar reducido a la vida primitiva, Fernando acepta ésta como la sentencia que le impone la mirada transgredida de Mariana en el momento

de la muerte. El convencimiento y la aceptación se dan como parte de la redención:

“jamás nadie la tocó más que yo; yo fui su muerte, me miró a los ojos y por eso ahora siento desprecio por lo que van a hacerme, pero no me da miedo, porque mucho más terrible que la idiotez que me espera es esa última mirada de Mariana en el hotel, mientras la estrangulaba, esa mirada que es todo silencio; la imposibilidad, donde ya no somos, donde jamás volveré a encontrarla”.

Así, Mariana, como Olga y como Lía, el personaje de “Mariposas nocturnas”, es un ser superior que trasciende el mundo limitado que condiciona e impone el hombre en la relación con su pareja. Más allá del ilusionismo que proporcionaría una vida cómoda de pareja, Mariana es capaz de elevarse sobre todo ello y de triunfar en su proceso de búsqueda del “Absoluto como necesidad humana”. Fernando sólo en la última mirada logra descifrar el mensaje. Pero lo que en ella fue cumplimiento de un destino elevado, en él será apenas una invitación al viaje por la mirada transgredida. Inés Arredondo, de esta manera, pero desde un punto de vista femenino, coincide con los escritores de su grupo generacional “en sus tesis un tanto ambiguas que afirman, como en Jorge Guillén que cuerpo es espíritu y boda’, o que cuando existen desacuerdos del espíritu, el encuentro de una pareja es una irremediable despedida”.

LA REPRESENTACIÓN DE LA MUJER EN DOS CUENTOS DE AMPARO DÁVILA

Beatriz Pita
UCSD

EL objetivo de este trabajo es analizar la representación de la mujer en dos cuentos de Amparo Dávila: "El último verano" y "El pabellón del descanso". Ambos cuentos aparecieron en 1977 en la colección titulada *Árboles petrificados*.¹ Como en tantos de los cuentos de Dávila los personajes, sean masculinos o femeninos, se hallan en un mundo agobiante y derivan hacia la locura y la muerte. Cabe anticipar que en estos dos cuentos, no obstante que desembocan en situaciones anómalas o digamos surrealistas, se capta de manera bastante realista e impactante el ambiente de tremenda angustia y desesperación al que se enfrentan las protagonistas, situación que radica primeramente en su condición de mujer, pero a nivel aún más específico en su condición de mujer de cierta clase, y como consecuencia, circunscrita a ciertas opciones. Ambos casos por último llevan a la desesperación ante lo que se percibe como intolerable e irremediable, situación frente a la cual se desprende una "resolución" violenta: el suicidio. Al ir examinando estos cuentos me interesa primero ver las coordenadas concretas de la representación de la mujer que se dan aquí para luego encuadrarlas dentro de algunos de los planteamientos de la crítica feminista reciente.

Ambos textos, por tratar de protagonistas femeninos dentro de su problemática social particular, y no por ser la escritora mujer, permiten entrar -aunque de manera tangencial por tratarse aquí fundamentalmente de un análisis textual- a la problemática del discurso femenino, para ver cuáles son sus rasgos, sus distintas modalidades y puntos compartidos. Al acercarnos entonces a estos textos, entre las preguntas que se plantean están las siguientes: ¿cómo se expresan en estos

¹ Amparo Dávila. *Árboles petrificados*. México, Joaquín Mortiz, 1977. Todas las citas corresponden a esta edición.

cuentos las nociones dominantes en cuanto a la identificación y papel social de la mujer? ¿cuál es la visión del mundo que se maneja? ¿cómo se han entendido e interiorizado las estructuras ideológicas dominantes y cuáles han sido las consecuencias a nivel subjetivo y objetivo? Sólo así, teniendo presente la relación de los personajes frente a las particulares estructuras de poder ante las cuales se hallan, pueden verse las normativas del discurso en vigor y lo que da pie en último caso al comportamiento psicopatológico de ambas protagonistas en ambos relatos.

Si bien se ha dicho que la histeria es la modalidad sintomática del discurso femenino, lo que aquí interesa indagar es de qué manera se plantean en el diálogo los valores o nociones dominantes en su configuración específica respecto a la represión y opresión institucional e individual que padece la mujer. De igual manera, habría que reconocer y evitar el riesgo de caer en fáciles ecuaciones que planteen la exclusividad del discurso femenino respecto al de la locura o la psicopatología, ya que no es problema limitado sólo a la mujer; el hombre también, en determinadas circunstancias, experimenta la enajenación y recurre a la locura y a la muerte para evadirse de una realidad abrumadora y desquiciante.

Lo que nos interesa entonces es ver cuáles son las manifestaciones particulares del discurso femenino en estos dos cuentos en que las protagonistas son mujeres y por serlo sufren la imposición de ciertos papeles, esto es, el papel de la maternidad, o sea el de desvivirse por y verse sólo en función de los otros. Vemos cómo estas protagonistas se hallan definidas y a su vez restringidas por su ubicación dentro de las estructuras de una sociedad patriarcal y capitalista. Resulta interesante notar que en varios de los cuentos de Dávila la respuesta de las protagonistas frente al reconocimiento de esta realidad se revela mediante la autoimposición del silencio, cuando no la mutilación o el suicidio: es, por ejemplo, recurrente la imagen del pañuelo llevado a la boca para ahogar un grito de dolor convirtiéndolo en un desesperado grito sordo, amordazándose así la única "voz", por así decirlo, que le es dada a la mujer: "Ahora tuvo que taparse la boca con el pañuelo para ahogar un sollozo".

Para quienes desconozcan los cuentos, "El pabellón del descanso" trata de una mujer, Angelina Ruiz, cuya función en

la vida ha sido siempre la de servir a los demás. Es soltera, pero ya no joven, cumplidora en el trabajo, hacendosa en casa; ha hecho el papel de madre frente a su hermana menor, y ha sido el sustento económico de la familia al morir los padres. Trabaja como secretaria "hasta las cinco o seis de la tarde", atiende a las necesidades de su tía anciana y enferma; del patrón para quien trabaja, y al empezar el cuento prepara con esmero la casa para recibir la visita de Nelly, su hermana menor, ahora casada con un norteamericano y convertida, a diferencia de la solterona de Angelina, en "una verdadera señora", según recalca señaladamente la tía. El texto recuenta en detalle cómo para recibirlos y quedar bien, Angelina:

"Tuvo que almidonar manteles y colchas, limpiar y pulir la plata, desempolvar los marcos de los cuadros, los muebles y las alfombras, alistó la vajilla, lavó los candiles y los espejos y revisó tantos y tantos pequeños detalles que no se deben descuidar si uno quiere quedar bien y producir una buena impresión".²

Es, en fin, todo lo que se podría esperar -y en efecto se exige de una mujer de su clase-; papel que acepta y desempeña Angelina perfectamente, produciéndole satisfacción aunque quede del todo agotada.

No obstante, con la visita de tres semanas de la Nena y Billy, Angelina queda absolutamente "rendida, muerta de sueño y de cansancio" después de haberse dedicado en cuerpo y alma a ellos y a la tía, para quien todo es poco. Se desmaya un día en la oficina, la examinan los médicos y le dicen que padece leucemia. Reacciona primero con un anonadamiento total al decretársele lo que entiende como su sentencia de muerte. Es internada, e irónicamente por primera vez en su vida llega a disfrutar lo que son para ella, en efecto, unas vacaciones. Permanece Angelina un tiempo en el sanatorio y llega a disfrutar de un sosiego y una paz antes desconocidas para ella; hay quien la atiende, no necesita preocuparse por los demás, tiene el lujo de desentenderse de todos los detalles cotidianos que antes le abrumaban y hasta la sacan al jardín diariamente para que

² *Ibid.*, pág. 9.

descanse:

“Y que maravilloso fue poder permanecer todo el día en una cama tibia, amable, sin tener que hacer aquellos tremendos esfuerzos para levantarse diariamente, ir al trabajo, al supermercado, correr de un lado a otro y atender a todos los caprichos y necesidades de la tía Cariota. Poder estar en silencio, pensando, sin oír gritos ni lamentaciones”.³

Es allí, en su reclusión en el sanatorio, que se ve atraída por un pequeño y apartado pabellón, blanco, limpio y al parecer desocupado. Pregunta por él y la enfermera le dice que es: **“El pabellón del descanso”**, eufemismo para la morgue, donde llevan a los pacientes que se mueren hasta que vengan a hacerse cargo los familiares. El que sea el pabellón de la muerte no inquieta a Angelina; al contrario, siente una gran tranquilidad y sosiego al verlo diariamente -sólo llega a lamentar que esté vacío y tan solo. Al pasar dos meses, los médicos gustosos le llegan a decir que su mejoría ha sido tal que podrá pronto volver a su casa. La inesperada noticia sobrecoge de tal manera a Angelina que sufre una recaída notoria:

“[...] irse para su casa, dejando al Pabellón más sólo aún, porque él ahora había encontrado quien lo compadeciera, quien se preocupara por su soledad, por su abandono, eso no contaba en sus planes, irse de allí cuando menos lo esperaba, tener que irse y dejarlo... no podía ser, no lo podía aceptar, no podía”.⁴

Frente a esta situación, volver a su vida de antes o abandonar “su” pabellón, lo que para ella sería una traición termina por desquiciarla; le obsesiona la idea de que permanezca solo el pabellón; día a día empieza a preguntar discretamente si se ha muerto alguno de los otros pacientes, de noche no consigue el descanso, no logra hallar salida al dilema y se malogra su recuperación. Padece de insomnio, y los médicos, preocupados por su estado, resuelven recetarle sedantes. Encuentra Angelina entonces su solución, y la invade una gran tranquilidad: fingiendo tomárselas, va guardando las pastillas hasta que una noche

³ *Ibid.*, pág. 103.

⁴ *Ibid.*, pág. 108.

“decidió no retardar más ese sueño tantas veces soñado”, toma la sobredosis y va a hacerle compañía al pabellón de descanso.

En el segundo cuento, “El último verano”, la protagonista también se halla encerrada, oprimida por el papel social que desempeña, pero se problematiza de una manera más concreta: se enfrenta juntamente a un embarazo tardío y a la menopausia. Vemos una protagonista, al igual que Angelina Ruiz, de clase media baja, tiene 45 años, marido y 6 hijos y se halla abrumada por las obligaciones que se siguen día tras día sin tregua. Sufre una fatiga crónica y agotamiento total. No sabe qué le sucede, no encuentra sosiego. Su ansiedad aumenta al comparar una fotografía suya a los 18 años en la cual “irradiaba juventud y frescura... paz y tranquilidad” con la mujer que encuentra en el espejo:

“madura, gruesa, con un rostro fatigado, marchito, donde empezaban a notarse las arrugas y el poco cuidado o más bien el descuido de toda su persona: el pelo opaco, canoso, calzada con zapatos de tacón bajo y un vestido gastado y pasado de moda”.⁵

Es verano y pesa sobre ella de manera abrumadora el bochorno, los deberes y se encuentra: “demasiado sensible y deprimida y lloraba fácilmente”. Se encara al hecho de que ha llegado “a esa edad que la mayoría de las mujeres teme tanto y que ella en especial veía llegar como el final de todo: esterilidad, envejecimiento, serenidad, muerte[...]”. Recurre al médico resignada, en espera de que le dé algo para sobrellevar “esa etapa”; cuando éste le avisa que será “madre de nuevo” recibe la noticia con “gran confusión y una gran fatiga”, al pensar en sus circunstancias concretas: los 6 hijos, el poco dinero, el no tener quién le ayude, el marido “seco e indiferente” y su total falta de ánimo “para volver a empezar; otra vez las botellas cada 3 horas, lavar pañales todo el día y las desveladas”⁶

Va transcurriendo el verano junto con el embarazo, y no encuentra ni “la resignación ni la esperanza” para que la alienten. No puede dormir; el médico le insiste en que se tranquilice, el marido le dice que los “hijos son un premio, una

⁵ *Ibid.*, pág. 58.

⁶ *Ibid.*, pág. 61

dádiva" pero ella piensa para sí que: "cuando se tienen 45 años y 6 hijos otro hijo más no es un premio sino un castigo porque ya no se cuenta con fuerzas ni alientos para seguir adelante".

Cierta noche, cuando la canícula y el insomnio no la dejan dormir, sale para cavilar ensimismada y está mirando desde el barandal hacia el huerto "cuando siente [que] algo caliente y gelatinoso empezó a correr entre sus piernas"; cae al suelo bañada en sudor y sólo alcanza, antes de desvanecerse, a llamar al marido y pedirle que "envolviera los coágulos en unos periódicos y los enterrara en un rincón del jardín del huerto para que los niños no los vieran". Al día siguiente, después de malograrse el embarazo, amanece en su cama, lamenta y llora lo sucedido, pero a su vez no puede más que experimentar un gran descanso por haber salido de "aquella tremenda pesadilla". Intenta volver a su rutina diaria; piensa haber dejado atrás "aquel desquiciante verano" y "procuraba estar ocupada todo el día para así no tener tiempo de ponerse a pensar y que la invadieran los remordimientos". El condicionamiento ideológico respecto a su papel de madre la hace sentirse culpable, a pesar de no tener culpa ninguna. No obstante, parece sobreponerse al trance y justamente cuando piensa haber "vuelto a la normalidad" el hijo menor un día se rehusa a ir al jardín por unos jitomates quejándose: "No mami, porque allí también hay gusanos". Con esta afirmación se le desmorona todo; empiezan a zumbarle los oídos y se siente envuelta en un vértigo de angustia total. "Seguramente que Pepe tan torpe como siempre no había escarbado lo suficiente y entonces... pero, qué horror, qué horror, los gusanos saliendo, saliendo". La mujer llega a obsesionarse; no puede más que pensar en los gusanos que se engendran en el jardín, naciendo y nutriéndose del feto que ya no estaba dentro de ella. Crece el remordimiento, la obsesión, la angustia y la culpabilidad -que no por ser injustificada es menos real. La paranoia la consume; se queda a la espera, observando, escuchando, incapaz ya de hacer nada en la casa. Encerrada, paralizada por el horror, un día, sola, a las seis de la tarde:

"alcanzó a percibir como un leve roce, algo que se arrastraba por el piso... se iban acercando... acercando... sus ojos descubrieron una leve sombra bajo la puerta... sí, habían llegado... no había

tiempo que perder o estaría a su merced".⁷

Decide no ceder a "su venganza", no entregárseles, y opta porque no hallen más que "un montón de cenizas humeantes". Toma un quinqué lleno de petróleo (que había sido significativamente de su madre), se cubre del líquido hasta quedar "impregnada" del todo y, antes de encender el fósforo y prenderse fuego, ve como van "entrando trabajosamente por la rendija de la puerta".

En ambos casos nos hallamos frente a protagonistas que se ven oprimidas por su doble condición: biológica y cultural. Las determinaciones son entonces de doble filo, y cabe señalar que toda mujer no las padece de igual manera, ya que si por un lado todas son hembras, más allá de este punto compartido hay diferencias cualitativas según la clase a la que se pertenece, y, por extensión, a los papeles que se desempeñan, las exigencias que se sienten y las opciones económicas y psicológicas que se tienen a disposición. Es interesante ver cómo para la mujer de "El último verano" el mundo se le viene encima con la llegada de la menopausia, que significa para ella hasta cierto grado dejar de ser "mujer"; por otro lado, la maternidad se acoge no con la "debida" alegría sino con resignación. En el caso de Angelina Ruiz, el papel maternal que ha desempeñado incuestionadamente con su hermana y con su tía se torna insoportable al haber experimentado en el sanatorio otra vida, por lo cual se rehusa a volver a la vida anterior. Sin embargo, sólo puede concebir este rechazo de su rol tradicional mediante la creación de un "otro" al que deberá servir y no por creerse con derecho a una nueva vida. Al darse en el cuento una ruptura de la lógica, Angelina crea de esta manera el nuevo "otro": el pabellón que funciona ahora de cierta manera como su amante, su hogar o su hijo, alguien por quien ella ahora literalmente se desvivirá.

Vemos entonces que, en efecto, son los condicionamientos ideológicos, manejados a nivel subjetivo -y no tanto lo biológico: la menopausia, la maternidad, la leucemia- lo que incide de manera más determinante en las decisiones que toman ambas protagonistas. Si por un lado son irrefutables las determinaciones biológicas, en especial en el caso de "El último verano",

⁷ *Ibid.*, pág. 66.

lo que queda claro en los dos cuentos es que es a nivel cultural que el "ser mujer", con todo lo que esto conlleva en la sociedad patriarcal y apuntalado por su interiorización de los valores y normas, lleva a estas dos mujeres a ver en la autodestrucción su escapatoria y única salida: optando una por "cambiar de residencia", por así decirlo, para remediar la soledad del pabellón con su presencia, e inmolándose la otra antes que enfrentarse a la irremediable invasión de los gusanos que la acechan.

Las dos protagonistas han llevado una vida llena de concesiones: a los hombres, a los hijos, a la familia y a la necesidad económica. De igual manera, están supeditadas ambas a las normas sociales que les imponen ciertas restricciones y determinados papeles. Al final, tanto Angelina Ruiz como la mujer de "El último verano" se encuentran en un tipo de encierro, sea físico o metafórico; las dos están recluidas, -la una en el sanatorio, y la otra en su casa sin atreverse siquiera a salir al jardín. Lo irónico es que en ambos casos del encierro implica retirarse del mundo exterior que las acecha, un rehuir las obligaciones y normas culturales. Ambas, en último caso toman una decisión que las pone fuera de juego. Pero si bien Angelina Ruiz logra invertir y subvertir la situación de encierro/libertad para escaparse, al final sólo conseguirá la tregua deseada mediante el suicidio. La otra, al no encontrar ya dónde refugiarse de las presiones culturales y de su propio sentido de culpabilidad, resuelve escapar de sí y de todo lo que la amenaza aniquilándose.

La amenaza en ambos casos responde a determinaciones culturales: para Angelina, el tener que volver a su casa y a su vida atestada de obligaciones y concesiones la forzaría a dejar la relativa "autonomía" y tranquilidad que ha hallado durante su reclusión. La otra, al *corporificarse* el sentido de culpabilidad respecto a la pérdida de un bebé que de hecho no deseaba tener, se enfrenta a la disyuntiva de destruirse o dejarse vencer por los remordimientos encarnados fantasmagóricamente en los gusanos. La violencia en estos cuentos es tanto física como psicológica. Si bien, hasta cierto grado, la tortura mental parecería ser autogenerada, no puede dejarse ver que ésta es el producto de la interiorización demasiado fiel de las exigencias y normas de la sociedad en la que viven. El rechazo de estas prácticas no puede más que llevar a la violencia que tanto en

un caso como en el otro se dirige contra la mujer misma. El suicidio del cual se valen las dos para escapar es en efecto un acto negativo de independencia; el quitarse la vida, el no-ser, es, por más irónico que parezca, una afirmación de su ser, -la subjetividad máxima del individuo, noción por demás arraigada en las ideologías dominantes. Lo paradójico es que al acercarse a la postura de sujeto autónomo -al plantearse opciones y al querer ejercer su voluntad- estas mujeres encuentran que es irreconciliable con el papel de mujer que la ideología exige de ellas. El conflicto es insostenible.

Tanto en un cuento como en el otro la cuestión del cuerpo es también central, en uno en especial por tratarse concretamente de los trastornos ocasionados por la maternidad y la menopausia, pero en ambos porque, como ya hemos indicado, ninguna de las dos se siente "dueña de sí", ambas sienten que sus papeles sociales son los que disponen de su cuerpo y de su tiempo. Viven en función de los demás, cosa que lleva a su enajenación y, en último caso, compromete su integridad, negándoles el sosiego físico y mental. La psicosis que se representa en estos dos casos es producto directo de la realidad social -de determinada clase- que viven las protagonistas. De ahí que valga recalcar que estos cuentos en realidad tienen poco de "fantásticos" por más que se den en ellos situaciones inverosímiles.

Para terminar, quisiera plantear unas cuantas divergencias significativas que surgen de la lectura de estos cuentos respecto a ciertas nociones operantes en la crítica feminista actual. No se trata en estos cuentos de afirmar la "diferencia" que implica el hecho de ser mujer; de hecho, se da en estos cuentos de la manera más absoluta el rechazo hacia esa "diferencia". No es cuestión tampoco de plantear la "carencia" o insuficiencia del ser femenino castrado, sino de reconocer lo que ser hembra implica en una sociedad constituida sobre la base de la opresión. Tampoco estriba el discurso femenino llevado a cabo aquí en plantear la autonomía del sujeto, sino en presentar a la mujer como sujeta a su condición social; el problema no es entonces el del "yo" -el del sujeto individual- sino el hecho de que para estas mujeres el "yo" "es su circunstancia". No se trata aquí del aburrimiento existencial o del deseo de adquirir una "voz propia", o de la necesidad de "escribirse"; la ansiedad que

sienten estas dos mujeres no se fundamenta en problemas solipsistas de identidad como tampoco se basan los conflictos en el cuerpo en el sentido de la sexualidad, la libertad y el deseo.

Sus problemas son demasiado concretos, cotidianos y reales, por más que en último caso se remonten a un plano subjetivo distorsionado por las prácticas ideológicas dominantes, ya que sus problemas radican en la condición de ser mujer en relación con determinadas estructuras de poder tanto ideológicas como materiales. Las dos protagonistas aquí se ven reducidas a la impotencia y sólo les queda como salida el acto de adueñarse de su cuerpo mediante la autoaniquilación. Desesperadas, desquiciadas, ambas buscan descansar de la fatiga y con un último y patético gesto de autonomía individual se suicidan para no continuar con la imposición de un papel que les ha llegado a ser intolerable.

MARGO GLANTZ: LA ESCRITURA FRAGMENTARIA

Nora Pasternac
PIEM-COLMEX

ESTE texto es una variación a partir de un trabajo más extenso sobre Margo Glantz realizado en el marco del taller sobre la narrativa mexicana femenina del PIEM-Colegio de México. Debo señalar que debido a su corta extensión se tratará de un resumen que forzosamente dejará muchos detalles y matices en la sombra.

Para que ustedes tengan una idea, les contaré someramente en qué consistió nuestro trabajo, el cual, por otra parte, siguió lineamientos aceptados colectivamente en el taller. En primer lugar, consta de una biografía de la autora, luego de una sección en la que se analiza el problema de la escritura fragmentaria; la tercera parte es un análisis de dos libros de Margo, la cuarta se refiere a la intertextualidad y la quinta parte, bastante cercana en su estilo a la escritura de Margo Glantz se titula "femenino". Lo que sigue no fue enunciado en el trabajo que acabo de describir y se agrega como complemento.

El feminismo tiene su historia: desde los clubes de mujeres republicanas de la Revolución Francesa y la *Declaración de los derechos de la mujer y de la ciudadana* de Olimpia de Gouges en 1791 y la *Reivindicación de los derechos de las mujeres* de Mary Wollstonecraft en 1792 hasta nuestros días; la lucha ha sido larga. Fundamentalmente, esa lucha ha estado centrada en la igualdad y la emancipación jurídica, económica, política e intelectual de la mujer. Pero a partir de fines de los sesenta y comienzos de los setenta hay una explosión y una invasión de temas apenas sugeridos antes: la insistencia en ciertas particularidades de la familia, la pareja, la sexualidad, desde una óptica femenina y, sobre todo, la búsqueda de una especificidad y la insistencia en el cuerpo diferente: las reglas, el embarazo, la obscuridad, la humedad, la tibieza de la cavidad uterina, el parto, así como la cotidianidad más mínima, la cocina, las tareas domésticas, la conversación. Todo lo que por mucho tiempo había sido considerado como intrascendente, es violenta

y provocativamente introducido ahora en los textos literarios, cantado y exaltado con fruición. La femineidad, en lo que tiene de más inmediatamente fisiológico, la sangre, los jugos, los humores, las mucosidades, las cavidades, son temas que la literatura había prácticamente ignorado o tratado como algo sucio, obscuro, como una maldición de dolor y molestias.

Dice una crítica:

“Al contemplar en el paisaje literario de los últimos ocho años [esto lo afirma en 1982] el modelado de esta llegada de las mujeres a la escritura del cuerpo, parece que asistimos a una marea, [...] a un florecimiento de textos femeninos que, desde el testimonio en bruto a la obra teórica más elaborada gritan o denuncian o analizan el dolor del cuerpo colonizado y celebran su júbilo irreductiblemente libre, irreductiblemente femenino de expresar (el goce, la escritura), de segregar (la sangre de las reglas, la escritura), de producir (el hijo, la escritura)”.¹

Otra escritora lo resume así: “Sí, por supuesto, hay temas, ‘materias’ se podría decir, que salen actualmente y que antes eran tabú. La sangre de las mujeres comenzó a atravesar sus libros”.²

Y Hélène Cixous dice (no para nombrar el cuerpo, sino todo aquello de lo cual el cuerpo es al mismo tiempo la realidad y la metáfora):

“La vida constituye texto a partir de mi cuerpo. Soy ya texto. La historia, el amor, la violencia, el tiempo, el trabajo, el deseo lo inscriben en mi cuerpo, acudo allí donde se deja oír ‘la lengua fundamental’, la lengua del cuerpo, en la que se traducen todas las lenguas de las cosas, de los actos y de los seres, en mi propio seno, el conjunto de lo real trabajado en mi carne, captado por mis nervios, por mis sentidos, por el labrado de todas mis células, proyectado, analizado, recompuesto en un libro”.³

La entrada temprana de esta gama de temas y transforma-

¹ Françoise Clédat, “L’écriture du corps” en *Le Magazine Littéraire*, núm. 180. París, 1982, pág. 20.

² Michele Perrein, “Ainsi parle une talle qui écrit” en *Le Magazine Littéraire*, núm. 180. París, 1982, pág. 19.

³ Hélène Cixous, *La venue a l’écriture*. París, 1976, pág. 5.

ciones feministas en México, se debe a la conjunción de una situación femenina personal y de un contacto cultural como creo que es un ejemplo el caso de Margo Glantz.

Los libros ocuparon en la vida de Margo el lugar de los "viajes extraordinarios": "Esa mirada desde el mástil mayor me condena a parecerme a los profetas. No soy Jonás, ni Jeremías: soy Casandra. A mí me perforan las voces, a Moby Dick los arpones".⁴ Variante:

"La geografía se vive en los Atlas y la aventura se narra y no se vive: una ligera huída la persigue, una fuga niña termina en los escritorios bursátiles, en los tinteros con tinta azul fija, en los cuadernos rayados de escritura. Yo nunca veré la Patagonia desde el faro, ni venderé los esclavos de los barcos de galeras; nunca tatuaré mi carne, apenas mi cuaderno y leeré -leerá- el mar en odas rememorando a *Los Lusíadas*. Sagres, lugar de navegantes, Cadamosto, nombre especiado y con laureles".⁵

La relación con los libros se plantea como un programa de vida en el cual las aventuras imaginarias se oponen a las aventuras reales: "Mis lecturas son mis sustancias, mis viajes son el paso de mis ojos por la letra negra"⁶

Cuando comienza a escribir, presenta sus primeros textos a un maestro respetado, Agustín Yáñez, quien le dice: "Hay algunas cosas bellas, pero son como perlas sin engarzar, tienes que encontrar el hilo para engarzarlas". Este diagnóstico de Yáñez la paraliza, pero al mismo tiempo la metáfora de las perlas es el punto de partida para lo que luego será asumido y teorizado en la asociación de lo fragmentario y lo femenino:

"Yo pienso, pero es una cosa muy *a posteriori*, que esta forma de escribir, fragmentaria, con un ritmo muy particular que no parece tener hilación lógica, es de alguna manera el ritmo de la conversación de las mujeres, que pasan de un tema a otro y, a veces sin una liga muy definida: están hablando por ejemplo de algo muy importante y de repente ven un vestido y dicen '¡Qué

⁴ Margo Glantz, *Doscientas ballenas azules*. México, UNAM, 1981, pág. 40.

⁵ Margo Glantz, *Síndrome de naufragios*. México, Joaquín Mortiz, 1984.

⁶ Margo Glantz, fragmento del discurso leído al recibir el premio Villaurrutia, el 25 de enero de 1985.

padre vestido!', y te lanzas a hablar del vestido y el bordado y a la mitad interrumpes porque el pastel está en el horno, entonces tienes que hablar del pastel, y luego pones la mesa porque van a llegar los invitados y no tienes tiempo, luego vuelves a hablar de las cosas muy importantes, de tu vida privada o de una clase que tienes o de lo que tienes que hacer. Entonces los textos son textos que van siguiendo un fluir de la conciencia pero se trata de una lógica muy poco tradicional, una lógica histórica,⁷ ¿no? No es una lógica muy clara, la lógica clásica a la que estamos habituados, donde tienes que manejar toda una serie de concatenaciones de tiempo y espacio. Y aún en la novela tipo Virginia Woolf hay que manejar muy cuidadosamente toda una serie de estructuras para poder manejar el fluir de la conciencia. ¡Yo no podía escribir así! Entonces pensaba que escribía pésimamente".⁸

Es decir, la aceptación voluntaria de dejar correr la lengua como corre la sangre, para mantenerse apartada de una relación de dominio sentida como masculina, induce al abandono de formas trabajadas en provecho de formas que imitan el habla de las conversaciones cotidianas e íntimas por las cuales desde siempre una parte de la vida, de la vida de las mujeres, escapó a la ley.

Esta imposibilidad para escribir un texto continuo es relacionada por la propia Margo con su condición femenina. En la entrevista publicada en *Reintegro* dice: "Hace tiempo me di cuenta de que mi sexo era fragmentario". Y en otro reportaje declara: "Yo siempre he tenido la sensación de un cuerpo fragmentario, es decir, como que mi cabeza no me correspondía".⁹

⁷ Provocativamente, como en el caso de las "perlas sin engarzar", Margo asume evidentemente la palabra "histórica" en un sentido etimológico: útero y, por lo tanto, femenino. Además, la palabra no deja de evocar el casi insulto que califica al nerviosismo femenino. Aunque en un plano mucho más serio, alude seguramente a la importancia que la "histórica" tuvo en los descubrimientos freudianos y al estudio del tema de la "lógica histórica" en la enseñanza de Jacques Lacan.

Finalmente, y a modo de diversión (en todos los sentidos de la palabra) permítasenos citar esta frase de Freud, ejemplo de intertextualidad inesperada: "La cadena asociativa siempre consta de más de dos eslabones; las escenas traumáticas no forman unos nexos simples, como las cuentas de un collar, sino unos nexos ramificados, al modo de un árbol genealógico, pues a raíz de cada nueva vivencia entran en vigor dos o más vivencias tempranas, como recuerdos". Sigmund Freud, *La etiología de la histeria. Obras completas*, tomo III Buenos Aires, Amorrortu, 1981, pág. 196.

⁸ Entrevista personal grabada en 1985.

⁹ Julio Ortega, "Margo Glantz: antes y después de los naufragios" en *Sábado*, suplemento del periódico *Unomásuno*, 2 de febrero de 1985, pág. 6.

En algunos textos críticos, Margo Glantz es todavía más explícita al retomar los elementos que he marcado hasta aquí; por ejemplo:

“palabras que durante mucho tiempo han sido como la desnudez del bajo vientre, desterradas de la realidad, escindidas como algo obsceno y blasfemo; sobre todo si se trata de una mujer que no debe desnudar su bajo vientre ni mencionarlo con palabras o aludir con movimientos o con otras palabras a los demás bajos vientres”.¹⁰

Para finalizar, por ser tan redundantes respecto a lo que he señalado, hago un *collage* a partir de un sólo artículo que es perfectamente característico de las preocupaciones de Margo Glantz y sobre todo porque esas ideas condicionan lo que percibe en las autoras que analiza:¹¹

“Djuna Barnes y Armonía Sommers arquitecturan su escritura en un cuerpo femenino y específicamente en lo sexual. El sitio primordial es la matriz, todo el aparato genital, y su obsesión es encontrar el discurso apropiado a una corporeidad distinta a la del hombre. [...] Djuna Barnes narra desde la objetividad de una tercera persona, pero ante ambas escritoras pasa el fantasma de Sherezada, la que narra para sobrevivir mientras da la vida, la que escinde o se unifica en sus dos bocas, la que narra y la que pare (...) Como si de repente Sherezada reflexionara sobre la proliferación que la vuelve un ser con dos finales, un ser que habla doblemente o con simultaneidad por dos orificios que tragan y que expelen, como si en lugar de contar sólo para poder vivir, de repente advirtiera que, al tiempo que cuenta, se mantiene viva y produce dos discursos o dos cuerpos: el del cuento y el del nuevo ser que pare. Sherezada es capaz de parir dos bocas que hablan y que sangran: la cabeza de Sherezada existe porque puede hablar y producir un discurso verbal que tiene cuerpo y porque pare un cuerpo que será capaz de hablar. [...] El yo narrativo se postula en *De miedo en miedo*, como un yo masculino, corpóreo y provisto necesariamente de una corporeidad distintiva; allí se

¹⁰ Introducción a *Lo imposible*, de Georges Bataille. México, Premiá Editores, 1979. (La nave de los locos, 44.)

¹¹ El artículo en cuestión es “¿De dónde viene el discurso?: Djuna Barnes y Armonía Sommers” en *La lengua en la mano*, México, Premiá, 1983. Este artículo fue escrito originalmente para el periódico *Unomásuno* en 1979. Nótese el título tan elaborado en relación con lo que hemos venido diciendo.

articula la diferencia no sólo del cuerpo sino también de la escritura. [...] el discurso se traiciona siempre por la sangre, más no la sangre derramada en la guerra o en la reyerta, sino la sangre de adentro, la sangre lunar, menstrual, la sangre derramada desde la placenta, desde el sitio mismo donde se genera el nuevo ser. [...] el narrador de esta novela fractura el estereotipo de una femineidad concebida 'desde la historia como lo débil, lo inseguro, y reafirma la liga entre el latido interior -el de la circulación sanguínea, pero a la vez menstrual- y la escritura''.

Para concluir, un poco abruptamente por la brevedad obligatoria de este trabajo, sólo insistiré en señalar lo siguiente: es perceptible la resonancia (y los ecos) de ciertas lecturas de Margo Glantz. Efecto de un contacto cultural, pero no por ello simplemente librecas en su asimilación, esas lecturas tuvieron consecuencias profundas en la generación de los textos y en su labor crítica de percepción de otras escrituras y, en ese sentido, constituyen un eslabón fundamental de la novedad de la reflexión femenina.

LA MEDIACIÓN EN LAS OBRAS DOCUMENTALES DE ELENA PONIATOWSKA

Cynthia Steele
The University of Washington

POR el carácter documental de la mayoría de sus obras, Elena Poniatowska suele incluirse ella misma explícita o implícitamente en sus textos narrativos, ya sea en el papel de periodista/entrevistadora (por ejemplo en *Hasta no verte Jesús mío*, *La noche de Tlatelolco* y "Los desaparecidos", de su libro *Fuerte es el silencio*), o en forma de personaje ficticio y semiautobiográfico (en "La colonia Rubén Jaramillo" del mismo libro). Los comentarios que la autora incluye en estos textos y los que ha escrito en otras ocasiones (en entrevistas y ensayos sobre su producción literaria) nos permiten plantear algunas hipótesis sobre el papel que juega su ideología, y en particular sus actitudes políticas y éstas respecto al feminismo, en la redacción de sus textos. Por otro lado, al mismo tiempo que sus textos documentan la miseria y explotación de sus informantes, constituyen un elocuente documento de la problemática de escribir literatura basada en la historia oral.

Hasta no verte Jesús mío es el texto de Poniatowska para el cual tenemos más información sobre el proceso de las entrevistas y el grado de la mediación editorial. A diferencia de otras editoras de historias orales de mujeres latinoamericanas, como Elizabeth Burgos o Moema Viezzer, Poniatowska no incluyó en el texto mismo ninguna información sobre el proceso de elaboración de la historia oral de Jesusa Palancares. Sin embargo, en 1978, nueve años después de publicar *Hasta no verte Jesús mío* publicó en *Vuelta* un ensayo personal en el cual describió su intervención editorial en la historia oral, además del desarrollo de su relación personal y profesional con Palancares y cómo ésta influyó en la redacción del libro. Aquí, la autora revela que ella tuvo un papel muy activo en la elaboración de la historia, mucho más agresivo de lo que los editores de historias orales suelen tener y de lo que sus lectores probablemente esperarían:

“Utilicé las anécdotas, las ideas y muchos de los modismos de Jesusa Palancares pero no podría afirmar que el relato es una transcripción directa de su vida porque ella misma lo rechazaría. Maté a los personajes que me sobraban, eliminé cuanto sesión espiritualista pude, elaboré donde me pareció necesario, podé, cosí, remendé, inventé”.

Tampoco transcribió fielmente el lenguaje que utilizó Palancares, sino que lo combinó con modismos que les había escuchado a su nana y otras empleadas domésticas que trabajaron en su casa a través de los años.

En cuanto al contacto personal que estableció con su informante, lo que nos describe es una relación caracterizada por la calidez y ternura, pero también por la dependencia y la desconfianza por parte de Palancares y un profundo sentimiento de culpa de Poniatowska. La desconfianza aparentemente ha sido engendrada por los largos años de desilusiones que ha sufrido Palancares en sus relaciones personales, tal como las narra en su historia oral, pero también indica su reconocimiento de la enorme diferencia de clase que separa a las dos mujeres. Este reconocimiento tiene mucho de envidia, pero también algo de orgullo. En una ocasión, Palancares le pide a Poniatowska que, a cambio del tiempo que le quita con las entrevistas, le ayude con su trabajo de lavandera; o sea, a cambio de colaborar en la labor intelectual de Poniatowska, pide colaboración de la autora en su propio oficio, el trabajo físico de la mujer campesina o proletaria. Poniatowska lo hace, pero lo hace mal. Es probable que Jesusa esperaba este resultado para modificar las relaciones de poder entre las dos mujeres. Se siente vindicada y le dice a la escritora: **“¡Cómo se ve que es usted una rota, una catrina de esas que no sirven para nada!”**

El sentimiento de culpa de Poniatowska evidentemente deriva de la conciencia de su propia situación de privilegio respecto a su informante.

“En las tardes de los miércoles iba yo a ver a la Jesusa y en la noche, al llegar a la casa acompañaba a mi mamá a algún coctel en alguna embajada. Siempre pretendí mantener el equilibrio entre la extremada pobreza que compartía en las tardes, con el lucerío de las recepciones. Mi socialismo era de dientes para afuera. Al

meterme a la tina de agua bien caliente, recordaba la palangana bajo la cama en la que Jesusa enjuagaba los overoles y se bañaba ella misma los sábados. No se me ocurría sino pensar avergonzada: ¡Ojalá y ella nunca conozca mi casa, nunca sepa cómo vivo yol [...] Nunca he recibido tanto de alguien, nunca me he sentido más culpable...”

Pero el sentimiento de culpa dista mucho de ser su único motivo para escribir la historia oral de Jesusa. Desde su primer encuentro con ella en la cárcel, Poniatowska se sintió atraída por el fuerte carácter de su informante. Le atraía por ser muy mexicana y al mismo tiempo ser una mujer mexicana atípica-independiente, combativa, soltera, sin hijos: todo lo contrario del estereotipo de la madre abnegada y también de la imagen que tenía la autora de sí misma:

“Al verla actuar en su relato, capaz de tomar sus propias decisiones, se me hacía patente mi falta de carácter... Mientras ella hablaba surgían en mi mente las imágenes, y todas me producían una gran alegría. Me sentía fuerte de todo lo que no he vivido. Llegaba a mi casa y les decía: tengo cada vez más fuerza, estoy creciendo, ahora sí, voy a ser una mujer [...] Siempre, siempre me hizo sentir más viva”.

Además, el proceso de identificación con Jesusa Palancares la hace sentirse mexicana por primera vez desde su llegada al país a los ocho años: “Lo que crecía o a lo mejor estaba allí desde hace años era el ser mexicana; el hacerme mexicana; sentir que México estaba adentro de mí y que era el mismo que el de la Jesusa y que con sólo abrir la rendija saldría.” La identificación que ella siente con su informante, entonces, recuerda ciertos aspectos del nacionalismo cultural de los años veinte y treinta, en su idealización de lo campesino o de lo popular como fuente de la vitalidad y de la identidad nacional. Ella imagina a Jesusa como su doble, la otra, la mujer fuerte, autosuficiente y netamente mexicana que quisiera ser. Se trata entonces, de una relación dialéctica en la cual ella le presta su voz de escritora, su acceso a las revistas y a las casas editoriales, a alguien que está marginada de las estructuras del poder. En cambio, Jesusa Palancares le presta a Poniatowska su voz de independencia y coraje. En una entrevista que le hizo

Cristina Pacheco en 1978, la autora admitió: “Dejé de hacer mis libros por falta de seguridad en mí misma. Creo que me refugié en el periodismo porque necesitaba que mi voz estuviera apoyada en otra”.¹

En un número reciente de *Social Text*, Frederic Jameson propone que la falta de interés por la literatura del Tercer Mundo que demuestran muchos intelectuales norteamericanos de izquierda se debe en parte al miedo relacionado con

“the sense of our own non-coincidence with that Other reader [the Third World reader], so different from ourselves, our sense that to coincide in any way with that Other “ideal reader” -that is to say, to read this text adequately- we would have to give up a great deal that is individually precious to us and acknowledge an existence and a situation unfamiliar and therefore frightening -one that we do not know and prefer *not* to know”.

La situación del lector o escritor latinoamericano respecto a un texto que proviene de otra clase social es parecida hasta cierto punto, porque el escritor contempla al informante pobre a través de una enorme distancia social y cultural. Por ejemplo, la distancia social que separa a Poniatowska y otras escritoras mexicanas de una trabajadora doméstica en la ciudad de México es tan grande como la distancia que me separa geográficamente a mí de esa persona. Pero la situación es complicada por el hecho de que ellas, las mexicanas ricas y pobres, sí se conocen, de que se han criado en el mismo país, han participado en el mismo sistema socioeconómico desde polos opuestos, aunque muchas veces compartiendo la misma casa.

El conocimiento que tiene la escritora latinoamericana de la pobreza fue discutido por Poniatowska en una ponencia titulada “La literatura de las mujeres en América Latina: México”, la cual fue presentada en un coloquio de Wellesley College. Poniatowska contrasta su propio conocimiento con el que tiene su contraparte norteamericana:

“Las escritoras latinoamericanas venimos de países muy pobres,

¹ Cristina Pacheco, “A diez años de la noche triste de Tlatelolco: en charla con *Siempre!* Elena Poniatowska revive las horas más sombrías de México” en *Siempre!*, núm 1320, 11 de octubre de 1978.

muy desamparados. No tienen ustedes idea a qué grado somos pobres, no puedo siquiera imaginarlas imaginarlo. Porque la pobreza no es la del indigente que entra a un café y se ve mal vestido pero puede comprar un café, sorberlo lentamente mientras uno examina su barba crecida y su pantalón manchado, no, la pobreza en América Latina es la de la indiferencia, no hay nadie ante quien pararse y decir: 'No he comido, hace días que no como', porque a nadie le importa, eso no importa'.²

Dejando a un lado la cuestión de la terrible apatía del público estadounidense hacia el cada vez más grave problema de individuos y familias enteras que viven en las calles de nuestras ciudades, y el hecho de que sí existe hambre de verdad en nuestro país, lo que acertadamente subraya Poniatowska en este pasaje es el carácter desesperante y generalizado de la pobreza en los países del Tercer Mundo. Cuando Rosario Castellanos, María Luisa Puga o Elena Poniatowska describen la pobreza, describen su propio entorno. Sin embargo, Poniatowska misma ha señalado en otra parte que el hecho de que la escritora latinoamericana conoce esta terrible miseria desde la perspectiva de una clase privilegiada, también tiene consecuencias importantes para su escritura. Al escribir sobre la obra de Rosario Castellanos en 1983, Poniatowska ha observado: "Ninguna escritora mexicana le ha rendido mayor homenaje a las nanas [...] que Rosario Castellanos. Ninguna además se ha sentido [más] culpable (como si la culpabilidad sirviera de algo)".³ Y sobre su propia biografía confiesa:

"Tuve una nana cuando ya no estaba en edad de nana y su devoción fue infinita. Se llama Magdalena Castillo y nos dio su vida a mi hermana y a mí [...] No nos lleva ni siete años y nos dio su vida. No se casó, no se casó, no se casó por no dejarnos. No se casó. Nunca. Nunca nada. Nunca se fue. Sus años más importantes, entre los veinte y los treinta y cinco años nos los dio. Nos dijo: tómenlos, para que con ellos hiciéramos papelitos de colores, tiritas de papel de china, lo que se nos diera la gana, le bailáramos el

² Elena Poniatowska, "La literatura de las mujeres en América Latina: México". Ponencia presentada en el coloquio *Breaking the Sequence: Women, Literature and the Future*, en Wellesley College.

³ Elena Poniatowska, "Presentación al lector mexicano" en Ana Gutiérrez (editora), *Se necesita muchacha*. México, Fondo de Cultura Económica, 1983, pág. 69.

jarabe tapatío, le zapateáramos encima bien y bonito. Y de hecho lo hicimos. Le hundimos nuestros taconcitos de catrinas cebadas a lo largo de todo el cuerpo. Le acabamos las trenzas ahora adelgazadas, la despachamos a su casa a la hora de nuestra luna de miel, la nuestra, ¿eh? y le dijimos que volviera a cuidar a nuestros hijos”.

A renglón seguido Poniatowska compara la mirada acusatoria de una sirvienta de su casa infantil a la mirada de cólera que le lanzó Jesusa Palancares al relatarle su vida. En un artículo de 1984, Poniatowska califica su relación con Palancares como “muy amorosa, pero un poco conflictiva”.⁴ Además de reconocer sentimientos de envidia y resentimiento de parte de Jesusa, y de culpa de parte de ella misma, Poniatowska describe una situación de transferencia psicológica. Dado el aislamiento y la misantropía de Palancares, la relación con su entrevistadoña llegó a constituir uno de sus pocos vínculos con la sociedad. Esta situación aparentemente engendró una fuerte dependencia de parte de la informante -un fenómeno que han observado antropólogos que toman historias de vida- y la hizo sentirse abandonada y traicionada cuando Poniatowska se marchó a Europa por un año.

Se trata, en gran medida, del clásico dilema del escritor comprometido que aspira a representar (en el doble sentido de retratar y abogar por) sectores de las clases campesina, proletaria o, como en este caso, lumpenproletaria. A la vez que su trabajo puede contribuir a la educación del público lector sobre la situación de las clases “marginadas”, la cercanía -tanto física como emocional- del escritor con sus informantes sirve como un recuerdo constante de que él o ella se beneficia de las enormes diferencias socioeconómicas que mantienen a sus informantes en la miseria.

Además, es posible que este sentimiento derive en parte de la conciencia de que los cambios sociales no pueden producirse sólo con base en la concientización de la pequeña burguesía. Poniatowska observa:

⁴ Elena Poniatowska, “Testimonios de una escritora: Elena Poniatowska en micrófono” en Patricia Elena González y Eliana Ortega (editoras), *La sartén por el mango: encuentro de escritoras latinoamericanas*. Río Piedras, Puerto Rico, Ediciones Huracán, 1984, pág. 158.

“Si Rosario Castellanos reconoce su deuda, si se siente culpable por saberse hacendada, una blanca en medio de indígenas, una patrona que dispone de siervos, ninguna consideración particular o personal ha llevado al mejoramiento de las condiciones de las trabajadoras domésticas en nuestro país. La llamada gente de izquierda nunca ha hecho nada por cambiar su suerte”.⁵

Este comentario refleja otras dudas que Poniatowska ha expresado sobre la eficacia de la actividad política y sobre el papel del intelectual en el cambio social. Las dudas están presentes implícitamente en el sentimiento de culpa descrito en el artículo de 1978 sobre *Hasta no verte Jesús mío* y se agudizan, a la vez que se vuelven más contradictorias, en las crónicas de *Fuerte es el silencio* publicadas en 1980.

A diferencia de sus textos documentales anteriores, aquí Poniatowska explora explícitamente sus propias reacciones emocionales a los problemas sociales que investiga a través de sus crónicas. Además de darnos el resultado de sus entrevistas, describe las circunstancias en las cuales tuvieron lugar, y frecuentemente intercala observaciones sobre su propia situación de clase. Reaparece el *leit motiv* de la culpa que ella siente -por pertenecer a la burguesía, por no pasar las hambres de los pobres ni correr los riesgos de los guerrilleros que ella entrevista. Pero aquí se hace más clara otra preocupación fundamental de la autora. Al conversar con los guerrilleros urbanos, por ejemplo, expresa su admiración por su compromiso con el cambio social, y en un momento dado se pregunta por qué más jóvenes no se vuelven guerrilleros, en un país caracterizado por “[una] burocracia infame, una policía cruel, unos jueces corruptos y la absoluta imposibilidad de hacerse oír”, en el cual presos políticos son torturados y desaparecidos. Pero al mismo tiempo, deplora el empleo que hacen los guerrilleros de la violencia y, más que nada, teme su rechazo de la familia burguesa. En cambio siente sólo admiración por las madres de los desaparecidos, pero también de sus encuentros con ellas surgen inquietudes. Se podría decir que las madres configuran una sociedad estructurada alrededor de la

⁵ Elena Poniatowska, “Presentación al lector...” en *op cit.*, pág. 67.

relación maternal, fundamentalmente entre madre e hijo, la hija figura en mucho menor grado y el padre está completamente ausente de la lucha. Por lo tanto, ellas, junto con los guerrilleros, sirven para recordarle a la autora la desintegración de la familia burguesa en el mundo capitalista contemporáneo, un fenómeno que la llena de temor. Cuando Hugo Margáin, un miembro de su propio grupo social, es asesinado, el temor se convierte en pánico: "Hugo amaneció muerto... giro por la casa, no sé qué hacer, una horrible desazón por dentro, estoy sola... qué indignación, qué puedo hacer... tengo miedo". Al dejar la plaza en la cual están las madres el próximo día, Poniatowska contrasta su buena fortuna con la situación de ellas, pero también piensa en la vulnerabilidad de su propio hogar: "[...] la risa de mi hijo Felipe allá en la casa y yo arriba, empericada en el estudio haciendo que escribo; los hijos, la casa, las plantas, el verde; en esta plaza no hay nada verde, ningún verde, ninguno".

En "La colonia Rubén Jaramillo", Poniatowska utiliza el personaje ficticio y autobiográfico de Elena para explorar otra opción política, otro modo de ser, el de la guerrillera. Sin embargo, al mismo tiempo que esta crónica constituye una exploración de la vida fuera de y en contra de la estructura del poder, no propone cambiar en lo fundamental la política sexual, la estructura tradicional de la pareja. Elena tiene el papel de secretaria y ayudante del hombre que ama, el líder guerrillero. Pero Poniatowska no está dispuesta a dejar que los críticos descubran esta contradicción por su cuenta. En una entrevista nos dice con característica autoironía que le puso 'Elena' al personaje de la secretaria porque "[le] habría gustado mucho estar enamorada de un guerrillero y de un señor como él, que era totalitario y mandón y también de un maestro que creía que la razón estaba en la educación".⁶

La secretaria sólo alcanza a tener una identidad a través de su escritura, y lo que escribe son las memorias del hombre amado: "Sólo parecía existir cuando se puso a tomar notas en una libreta, pero por lo demás nadie le hizo caso". La policía le pone el apodo de "La Mudita". Y cuando Elena cambia su

⁶ Margarita García Flores, "Elena Poniatowska" en *Material de lectura 10*. México, UNAM, 1983. (Serie el Cuento Contemporáneo).

libreta por una arma, ella desaparece por completo del relato.

Por un lado, Poniatowska puede vivir a través de este personaje la fantasía de tener una vida de acción y aventura, de pelear directamente por el cambio social, una vida parecida en algunos aspectos a la de Jesusa Palancares. Pero, como en tantos de sus libros, su fantasía consiste en ser al mismo tiempo la voz de la mujer oprimida y la sombra del varón poderoso. Será interesante ver si, en su biografía novelada de Tina Modotti, *Los quebrantos de luz*, Poniatowska logra salir de la sombra.

JESUSA PALANCARES, ESPERPENTO FEMENINO

Arturo Pérez Pisonero
Universidad de Texas, El Paso

UNA de las notas más dominantes en la narrativa femenina mexicana de hoy es el de su carácter iconoclasta. Las novelistas han tomado sobre sí la ardua tarea de reinterpretar la vida nacional y la historia. Para ello tienen que destruir con frecuencia mitos sagrados y salirse de los encasillados en que el hombre ha colocado a la mujer. Haciendo uso de un símil orteguiano podría decirse que la mujer en la narrativa ha pasado de lectora a protagonista. A la vez que da testimonio de una nueva conciencia histórica, propone con su actitud revisionista cambios en aquellas estructuras sociales y políticas que hasta el presente han tenido un marcado sello patriarcal. La obra de Rosario Castellanos, Elena Garro, Luisa Josefina Hernández, María Luisa Mendoza y Elena Poniatowska, entre otras, ha dejado ya una huella profunda dentro de la narrativa mexicana que ni puede ni debe ignorarse. Aun cuando dichas escritoras llegan al mundo de la novela por caminos diversos: (la poesía, el teatro o el periodismo), sus obras traslucen como fondo común la inconformidad y a veces el rechazo del mundo que para ellas ha creado el hombre. Sus protagonistas no tardan en traducir este desencanto en odio desgarrador y trágico, que acaba por destruir tanto al hombre como a la mujer. Las mujeres de las novelas se mueven, por lo general, impulsadas por sentimientos elementales de servidumbre y odio los cuales determinan a la vez que deforman su perfil psicológico, Jesusa Palancares y Ausencia Bautista Lumbré, protagonistas respectivamente de *Hasta no verte Jesús mío* y *Tiempo de soledad*, inician sus vidas identificándose ciegamente con las poderosas figuras del padre. Este complejo edípico nunca superado las llevará a hombrarse esperpénticamente, terminando por convertirlas en caricaturas de fieras amazonas y dando como resultado una total enajenación de dolorosas repercusiones sociales. Esta polaridad en el sentir de las protagonistas a la vez que forma el núcleo

de su mundo personal y síquico, arma la textura narrativa y explica la tensión dramática en muchas de las novelas. La tensión que con frecuencia asciende a un clímax trágico como el caso de la india Catalina Díaz Puljá, en *Oficio de tinieblas*, la cual cría al hijo del hacendado Leonardo Cifuentes para crucificarlo un Viernes Santo en la iglesia de San Juan de Chamula; e Isabel Moncada, protagonista de *Recuerdos del porvenir*, de Elena Garro quien deja escrito en piedra la siguiente confesión:

“Soy Isabel Moncada, nacida de Martín Moncada y de Ana Cuétara de Moncada, en el pueblo de Ixtepec, el primero de diciembre de 1907, en piedra me convertí el cinco de octubre de 1927 delante de los ojos espantados de Gregoria Juárez. Causé la desdicha de mis padres y la muerte de mis hermanos Juan y Nicolás. Cuando venía a pedirle a la Virgen que me curara del amor que tengo por el General Francisco Rosas que mató a mis hermanos, me arrepentí y preferí el amor del hombre que me perdió y perdió a mi familia”.

Al final de sus días Jesusa Palancares encuentra en el espiritismo la racionalización de la profunda misoginia que ha condicionado su vida. Valiéndose de la estructura picaresca, la autora establece al comienzo de la novela, con una reflexión de la protagonista ya anciana, lo que pudiera considerarse como su cosmovisión: el mundo es para Jesusa etapa de prueba y purgatorio, particularmente para la mujer, que purga y sufre en carne propia el dolor que como hombre causó en previas reencarnaciones a otras mujeres. La vieja Sebastiana confiesa ante la Obra Espiritual:

“Vengo muy cansada, muy amolada, con mi piel llena de desamparo. Les pido de favor que me curen porque en el último parto se me canceró la criatura por dentro y por poco y me muero. Ya estoy corrompida de mis entrañas, los médicos ya no creen que puedan salvarme. . .

Entonces el Señor la miró para que reconociera que en la otra encarnación había sido hombre y que esas manos eran de todas las mujeres que había infelizado y que ahora clamaban venganza”.

Aun cuando durante la infancia Jesusa se mueve impulsada por instintos más que por razonamientos, adivina con fina

intuición que el mundo en que a ella le ha tocado vivir está estructurado de acuerdo con una escala de valores en la que ocupan prioridad el dinero y el sexo. La mujer, relegada de las fuentes de la economía por todo un largo proceso histórico, se verá obligada a canjear sexo por dinero. El sexo pierde de esta forma su dimensión humana e incluso moral en favor de otra, económica, más elemental, como es la supervivencia. Es la oscura percepción de esta irregularidad la que motiva, en parte, a la protagonista a apalear brutalmente a cuantas mujeres su padre lleva a casa. Jesusa se ve proyectada, aun cuando no lo reconozca conscientemente, en la larga procesión de mujeres que en un principio acosan el sexo del padre y más tarde el del marido. Su complejo de Edipo infantil queda reafirmado por este temprano odio a la hembra que se somete al macho como medio de sobrevivencia. De ahí que desde un principio Jesusa se haga cargo de la administración de la casa y asuma el doble papel de hija y de esposa.

“Aunque yo estaba chica, ya traía la malicia dentro y a pesar de haberme criado en el pueblo pensé: ¿Por qué otra gente va a acostarse con mi padre? ¡Va! Si en un pueblo cada quien vive en su casa ¿Cómo trae uno esa inteligencia? ¿Quién le aconseja a uno? Entonces ese es un don que viene de naciencia, ya es cosa que lleva uno dentro [. . .] Yo dormía con mi padre.

La lógica en su conducta a seguir en el futuro será la de superar, negando su condición de mujer, aunque para ello sea necesario desfigurar su mundo síquico y sexual. El resultado de esta metamorfosis es un doloroso esperpento, una caricatura cuyo último exponente es la esterilidad y soledad final desde donde recuerda para el lector sus días. Aunque no lo razona, Jesusa deja testimonio en el candor y brutalidad de sus confesiones de este querer ser fisiológicamente para poder funcionar socialmente.

De vieja y ya sola, Jesusa tomando como punto de partida su experiencia como soldadera y como trabajadora en la capital de México, concluirá:

“de gustarme, me gusta más ser hombre que mujer. Para todas las mujeres sería mejor ser hombre, seguro, porque es más

divertido, es uno más libre y nadie se burla de uno [. . .] ¡Mil veces mejor ser hombre que mujer! Aunque yo hice todo lo que quise de joven, sé que todo es mejor en el hombre que en la mujer. ¡Bendita la mujer que quiere ser hombre!” »

La impotencia de no poder ser lo que la naturaleza le ha negado explica la violenta misoginia, así como su fobia en contra del hombre; fobia que se centra principalmente en el sexo y que quedará ya fijada para el resto de su vida a raíz de su matrimonio con el revolucionario Pedro Aguilar. Del padre pasa Jesusa al tiránico dominio del esposo. La noche de bodas la resume la protagonista lacónicamente: “Pedro me llevó a su casa. Allí me encerró y luego se fue a parrandear: Aquí te quedas -me dijo- hasta que se te bajen los humos”. Al abuso por parte del hombre responde Jesusa, al igual que las mujeres de Rosario Castellanos, con el desamor y el odio. Las relaciones sexuales quedan distorsionadas y se convierten en forzados pagos de un servicio estipulado.

“Yo nunca me quité los pantalones, no más me los bajaba cuando él me ocupaba, pero que dijera yo me voy a acostar como en mi casa, me voy a desvestir porque me voy a cobijar, eso no, tenía que traer los pantalones puestos a la hora que tocan”.

Pero Jesusa Palancares como otras muchas mujeres, en vez de enfrentar desde un principio el brutal trato del marido y cambiar la situación, opta por el camino de la autodestrucción y la degradación. A la limpieza que ha caracterizado su vida hasta esta etapa se sucede, con el matrimonio y la muerte del padre, la suciedad más abyecta:

“En poder de mi marido nunca me bañe porque ¿con quién andaba quedando bien? [. . .] con mi marido se me agusanó la cabeza. Él me pegaba y me descalabraba y con las heridas y la misma sangre me enlagué y se me acabó el pelo que era largo y rizado [. . .] con un cuchillo me podía raspar la mugre del vestido de lo gruesa que estaba”.

No es, pues, de extrañar que la protagonista, en los breves encuentros que tenga con el hombre, renuncie a entregarse en la relación amorosa, reaccionando por el contrario,

salvajemente, y atacando a éste en aquellas partes donde cree que radica la potencia masculina y la debilidad de la mujer. Si la circunstancia de la Revolución no era conducente para crear la relación amorosa entre hombre y mujer, la vida urbana en el Distrito Federal tampoco propiciará el entendimiento entre ambos sexos. Su vida en la capital es más dolorosa y degradante que en el campamento, pues las reglas del juego son más complejas y las estructuras sociales más inflexibles. Jesusa Palancares las resume brevemente:

“Y desde entonces todo fueron fábricas y fábricas y talleres, changarros y piqueras y pulquerías y cantinas y salones de baile y más fábricas y talleres y lavaderos y señoras fregonas y tortillas duras y dale y dale a la bebedera del pulque, tequila y hojas en la madrugada para las crudas. Y amigas y amigos que no servían para nada, y perros que me dejaban sola por andar siguiendo a sus perras. Y hombres peores que perros del mal. . .”

“A mí los hombres -repetirá con frecuencia- no me hacen falta, más bien me estorban”. Llegando una y otra vez al enfrentamiento físico, animal. Cuando un policía sube a su apartamento para reclamar con malas razones y amenazas el que ella haya exigido la renta a la esposa, Jesusa con orgullo nos contará:

“Quiso jalarme y entonces le metí una zancadilla y se fue rodando por la escalera. Se atrancó en el descanso y allí me le fui encima a cachetadas y a mordidas. Le bajé los pantalones, que me le cuelgo del racimo. ¡Daba unos gritos! Al final lo aventé después de darle una buena retorcida. El tecolote ya ni aleteaba, lo único que quería era que lo soltara”.

Su ideal femenino serán aquellas mujeres que no se doblegan ante el varón y que exhiben frente a la sociedad un acentuado carácter de machismo. Mujeres como Faustina, la rectora de la prisión de Tehuantepec, que castiga bárbaramente a su hija Evarista por haber dado una cuchillada a Jesusa. La narradora pone especial énfasis en hacer notar al lector que el instrumento usado por esta madre terrible para castigar a la hija estéril es un viril de toro que abre las espaldas:

“Cogió -doña Faustina- el chirrión, un viril de toro y ando yo en medio de las dos para que no la golpeará [. . .] Pero bien que la golpeó porque el chirrión del toro se pone a secar, pero cuando lo mojan de tan correoso abre las partes del cuerpo”.

O la señorita Lucía, hija del general Genovevo Blanco, de quien la narradora dice: “Yo me afiguro que era machorra”, pero armada de su fusil jalaba parejo con la tropa y jamás se quedó en la retaguardia.

Pero a pesar del bárbaro retrato que la protagonista insiste en dejar de sí para la posteridad, se adivina a lo largo de toda la novela una enorme hambre de amor y una gran capacidad para darlo. En la narración aparecen numerosos oasis en los que Jesusa muestra al desnudo su rico y tierno mundo sentimental femenino, que al ser incomprendido o abusado obliga a la mujer a replegarse y esconderse en el feroz disfraz que laboriosamente ha ido construyendo.

Llegada a la pubertad, Jesusa es puesta por el padre en manos de una madrastra, que con frecuencia la maltrata bárbaramente, porque adivina en la niña a una rival por el amor del hombre. Jesusa, carente de quien la inicie en su nueva dimensión como mujer, en vez de evolucionar fija definitivamente su mundo sexual en su inicial etapa oral, solamente que ahora más acentuada y deformante.

“Todas las noches -cuenta- sacaba fruta de las canastas y escogía las más grandes, las que me llenaran más pronto. Me las comía tirada en la cama. Dicen que el huérfano no tiene llenadero porque le falta la mano de madre que le dé de comer y a mí siempre me dio gusguería”.

Más tarde y ya hundida en el vicio, reiterará, junto con el rechazo al compromiso amoroso con el hombre, esta obsesión por la comida y la bebida:

“A mí al cabo ni me gustan los pelados. A mí sáquenme a bailar, llévenme a tomar y jalo parejo, invítenme a dar la vuelta por todo México, denme hartos que comer, porque me gusta comer y tomar, pero eso sí a mí no me digan que le pague con lo que Dios me dio. Eso sí que no”.

Es precisamente en esta primera etapa de la adolescencia, y ausente el padre, cuando a la protagonista se le presenta un nuevo proyecto de vida. Después de describir con crudo naturalismo su primera menstruación, pasa a dar al fenómeno fisiológico una versión poética de gran candor lírico. El agua que a través de toda la novela tiene un valor bautismal adquiere en este episodio una dimensión ritual, rito que es oficiado por un joven aguador. Pero el profundo significado del rito del paso a la pubertad se le escapa a la joven doncella precisamente por su calidad de huérfana, carente de quien la inicie en los ritos de la vida sexual. Elena Poniatowska, conocedora de los complicados laberintos descubiertos en la sicología femenina por el psicoanálisis, ofrece pequeñas aclaraciones para que el lector no se pierda tomando en sentido directo un lenguaje que con frecuencia es figurativo y simbólico.

Todas las noches un aguador se acerca al balcón sobre el que, como un perro fiel, duerme Jesusa, y pasa un ramo de rosas por la cara de la joven, ramo que luego deja allí. "Todos los días las cortó y seguro que les quitaba las espinas porque yo no sentía más que frescura". Pero el aguador se pierde en las sombras de la madrugada dejando tras de sí un símbolo que la joven no sabe interpretar.

Al igual que Adelina Anaya, uno de los personajes de la novela *La memoria de Amadís*, de Luisa Josefina Hernández, Jesusa Palancares se halla más cercana y cómoda con el hombre homosexual que con el tradicional macho. En el esquema general de las dos novelas la homosexualidad, al margen de su valor testimonial, aparece como el símbolo de un necesario compromiso cultural, de un acercamiento a una línea cero por ambas partes antagónicas. En la relación de la protagonista con dos homosexuales, Manuel *El robachicos* y Don Lucho, Poniatowska explora la posible explicación y solución al problema de la mujer. En una desgarrada descripción, la novelista muestra a través de la danza del apache la interacción histórica de los dos mundos en conflicto. El hombre y la mujer no actúan de acuerdo con una espontaneidad; siguen, por el contrario, normas de conducta impuestas a ellos en un guión previamente trazado. Su condición humana, se rebelará fuera de escenario, cuando el telón ponga fin al espectáculo y dé lugar a la intimidad personal. Comentando su asociación con Manuel *El Robachicos*,

cuenta Jesusa que después de curarle las llagas de los pies el homosexual la admite como compañera de baile:

“Hacíamos el baile del apache, que según entiendo yo, en otro país fuera de aquí, es de mujer de la calle; una trotona [. . .] El hombre quiere que la mujer le entregue el dinero y entonces, bailando, bailando, le jala los cabellos, la avienta, la estruja, le da sus cates, y queda una toda desgredada y llena de moretones. Cuando por fin me tiraba al suelo, era un descanso. Quedaba yo culimpinada y él me alzaba la falda y me sacaba los centavos. No se quién inventó ese baile pero ha de haber sido un bárbaro”.

Durante la función ambos, hombre y mujer, representan lo exigido por las convenciones sociales ante un público que no aceptaría un cambio en el reparto. Pero cuando la representación termina y las imágenes del macho y la trotona se desvanecen tras el telón de la carpa, Manuel y Jesusa, seres desvalidos por igual, retornan a sus respectivos mundos solitarios e incompletos. A renglón seguido la autora intercala la segunda interacción, ésta ya de carácter íntimo, protagonizada por Don José de la Luz:

“Don Lucho era muy buena gente, porque los afeminados son más buenos que los machos. Como que su desgracia de ser mitad hombre y mitad mujer los hace mejores. Tenía buen corazón y era muy decente. Aquí en la casa se vestía de mujer. Bailaba con muchos remilgos [. . .] No, no le importaba que le viéramos nosotros ¿por qué, por qué le iba a importar si él se sentía mujer? Se ponía de hombre para salir a la calle, pero al atardecer llegaban a verlo muchos amigos y entonces hablaba como si fuera mujer [. . .] Yo me visto a veces de hombre y me encanta”.

Con estas imágenes esperpénticas de los homosexuales, Poniatowska parece apuntar a un compromiso en el desequilibrio social. Tanto el hombre como la mujer son víctimas de un proceso cultural en el que han tomado prioridad una serie de valores que al ser manejados por intereses particulares, religiosos, económicos o políticos, han mutilado los aspectos humanos más fundamentales, haciendo imposible la convivencia entre ambos. La imagen del homosexual ofrece como símbolo, ese punto de acercamiento en un proceso cultural que integre por igual los

aspectos femeninos y masculinos. De lo contrario Jesusa Palancares nunca pasará a ser ente de ficción porque la realidad histórica continuará reclamándola:

“Al fin de cuentas, yo no tengo patria. Soy como los húngaros: de ninguna parte. No me siento mexicana ni reconozco a los mexicanos. Aquí no existe más que pura conveniencia y puro interés. Si yo tuviera dinero y bienes, sería mexicana, pero como soy peor que la basura, pues no soy nada. Soy basura a la que el perro le echa una miada y sigue adelante. Viene el aire y se la lleva y acabó todo”.

HASTA NO VERTE JESÚS MÍO: EL TESTIMONIO DE UNA MUJER

Joanne Saltz
UCSD

LA novela *Hasta no verte Jesús mío* de la escritora mexicana Elena Poniatowska, publicada en 1969, es el testimonio de una mujer, Jesusa Palancares, de la clase obrera, que enfoca un periodo que abarca desde los primeros años del siglo XX hasta la fecha de la producción del susodicho libro. Al nivel de la novela misma, el contraste entre el discurso de Jesusa y su comportamiento es indicador de su acomodo a la situación social en la que vive. Esto conduce a un examen de: 1) el testimonio mismo y los problemas relacionados con la veracidad/ficción; y 2) el cronotopo del camino como punto de partida que lleva a los dos planos: la vida autobiográfica privada y la vida pública del personaje. Un examen del plano del discurso en la novela revela la lucha constante de Jesusa por salir del estancamiento personal y a la vez alcanzar un nivel de independencia y autosuficiencia.

El epígrafe de la novela señala a los lectores una problemática existencial, que se ve detallada en los dos planos siguientes: 1) el problema de la obra artística en el plano de la verosimilitud, 2) los problemas de la clase obrera dentro de la sociedad mexicana revolucionaria. Al darse en esta clase la falta de poder y la enajenación, se manifiesta el silencio. Cito el epígrafe:

“Algún día que venga ya no me va a encontrar; se topará nomás con el puro viento. Llegará ese día y cuando llegue, no habrá ni quien le de la razón. Y pensará que todo ha sido mentira. Es verdad, estamos aquí de mentiras, mentiras las que dicen los vecinos y mentira que me va a sentir. Si ya no le sirvo para nada, ¿qué carajos va a extrañar? Y en el taller tampoco. ¿Quién quiere usted que me extrañe si ni adioses voy a mandar?”

El primer problema, el de la verosimilitud, se puede ver en la narración del libro mismo, ya que la novela está escrita en primera persona singular; la narradora es Jesusa Palancares,

pero el discurso es de Poniatowska. Ésta, al oír por casualidad en una lavandería algunos comentarios vigorosos de una mujer humilde, hizo una visita a la casa de la lavandera. De allí surgieron una serie de entrevistas grabadas, que se efectuaron en un plazo de más de dos años. Como ha notado Joel Hancock, Poniatowska no clasifica su obra como documento sociológico ni antropológico, sino como “novela testimonial” debido a las condiciones en que se llevó a cabo el proyecto de escritura. La novela no reproduce una versión fiel de las entrevistas originales sino que emplea como base las transcripciones de las entrevistas. Poniatowska lo explica así:

“Utilicé las anécdotas, las ideas y muchos de los modismos de Jesusa Palancares pero no podría afirmar que el relato es una transcripción directa de su vida porque ella misma lo rechazaría. Maté a los personajes que me sobaban, eliminé cuanto sesión espiritualista pude, elaboré donde me pareció necesario, podé, cosí, remendé inventé”.

Esto trae a colación el problema de adoptar la perspectiva de un grupo o una clase social que no es la propia, el problema de *reflexivity*. Por otra parte, se presenta también el problema del mundo real y el mundo representado en la novela, como lo señala Mikhail Bakhtin:

“There is a sharp and categorical boundary line between the actual world as a source of representation and the world represented in the work (naive realism)... nor must we confuse the authorcreator of a work with the author as a human being (naive biographism)... However forcefully the real and the represented world desist fusion, however immutable the presence of that categorical boundary line between them, they are nevertheless indissolubly tied up with each other and find themselves in continual mutual interaction... The work and the world represented in it enter the real world and enrich it, and the real world enters the work and its world as part of the process of creation... Of course this process of exchange is itself chronotopic: it occurs first and foremost in the historically developing social world, but without ever losing contact with changing historical space. (Bakhtin, 253). Even if he (the author) had created an autobiography or a confession of the most astonishing truthfulness, all the same he, as its creator, remains outside the world he has represented in his work. If I relate an event that has just happened to me, then I as the *teller* of this event I am already outside the time and the space in which the event occurred... The represented world can never be chronotopically identical with the real world it represents”.

Por eso, cualquier plano del relato de Jesusa debe interpretarse como un nivel alejado de los eventos reales. Al mismo tiempo se da otro nivel complicado por la distancia social entre Jesusa y la Poniatowska como transmisora. ¿Nos convencería la novela si la autora fuera de la misma clase social que Jesusa? En la situación actual, en la que Jesusa es analfabeta y además, en la que la mayoría de la clase obrera en México ni escribe con bastante destreza ni tiene el ocio necesario para producir una novela, la pregunta es meramente retórica. El propósito de Poniatowska al escribir la novela no puede ser otro que dar una representación de una mujer de la clase obrera, representación cuyo valor radica justamente en que *no* puede reproducirla con exactitud. Si la novela cumpliera con este propósito de reproducción exacta de la realidad (si ello fuera posible), no sería ficción, sino algo distinto, otro campo de estudio, como la sociología o el periodismo. Los problemas de la clase obrera, y de Jesusa como representante de tal clase, se manifiestan en la novela en todos los niveles y con mayor evidencia en el plano del lenguaje. La oposición habla/silencio es uno de los temas centrales de *Hasta no verte Jesús mío*; la manifestación del habla se puede ver como índice del poder social. Jesusa indica que su madrastra le enseñó, y cito, a “no estar de balde”. Pero, en vez de comunicarse en pláticas de iguales, el pasaje siguiente revela el orden social que se guarda a la fuerza: “La señora Evarista no platicaba conmigo nada, nunca platicó ni con mi papá. Ella me golpeaba, pero yo no decía nada porque como ya estaba más grande comprendía mejor”. Aquí se nota una extensión de los dos principios del patriarcado citado por Kate Millet, en que los machos dominan a las hembras, y los machos mayores dominan a los más jóvenes. En este caso, el macho domina a la hembra y la hembra mayor domina a la más joven.

Esta actitud de silencio es la que Jesusa mantiene gran parte del tiempo. No sólo se nota su silencio como niña cuando la golpea su madrastra, sino que su silencio se une con su postura de no defenderse. Después, cuando el padre de Jesusa la saca de la casa de Evarista por abuso, Jesusa comenta sobre su propia conducta y su nueva posición como sirvienta en la casa de su “madrina”, de la clase media:

“Nunca me sentaba, ni mucho menos platicaba con nadie. No se usaba andar de escucha como ahora. Antiguamente llegaba una visita y uno se iba lejos sin que le tuvieran que decir: ¡Ahora vete! o ¡Salte! Nomás volteaba la mamá y uno se salía al patio”.

Se observa una negación de la persona de Jesusa, impuesta por su posición social, no solamente en la ausencia del lenguaje hablado, sino también en el acto de salir para que no pueda ser vista por el visitante. El silencio se combina con la ausencia. El problema del silencio de Jesusa se intensifica, ya que vive en una situación doble de inferioridad: primero, Jesusa, como miembro de la clase obrera experimenta la explotación de la clase dominante, y segundo, como mujer, es además explotada y controlada por los hombres. Cuando se casa contra su voluntad, a la edad de quince años, su vida de maltratos sigue bajo la mano de su esposo, Pedro Aguilar, un capitán de los batallones carrancistas con el que Jesusa se junta. Cuando el esposo, Pedro, hiere a Jesusa a machetazos, la muchacha se queda callada: no comunica sus problemas:

“me entró el machetazo en la espalda. Mire, me abrió. Me sangró pero yo no lo sentí; de tanto golpe yo ya no sentía [...] Cuando volví en sí estaba en el carro donde vivíamos y toda desecha del lomo. Entonces me preguntaron las muchachas:

-Qué ¿está mala?

-Sí.

-¿Qué tiene?

-Pues nada”.

El laconismo de Jesusa expresa su alienación personal y su falta de confianza en su habilidad para satisfacer su propio bienestar. Por otra parte, Jesusa siente afinidad con los animales, en parte porque se identifica con ellos: “Los animales son muy vivos. No saben hablar pero se dan a entender”.

En el trayecto de la novela se da un cambio del silencio a la voz brava. Cuando se enoja, Jesusa habla, llora y grita, cambiando del papel de la mujer sumisa al de la agresora para protegerse. Cuando Pedro le dice que la va a matar, Jesusa le contesta:

“-¿Sí? Nos matamos porque somos dos. No nomás yo voy a morir. Saque

lo suyo que yo traigo lo mío... Cuando Pedro me colmó el plato ya me dije claramente: Me defiendo o que me mate de una vez. Si yo no fuera mala me hubiera dejado de Pedro hasta que me matara. Pero hubo un momento en que seguro Dios me dijo: Defiéndete. Porque Dios dice: Ayúdate y yo te ayudaré. Y saqué la pistola. Después dije que no me dejaría y cumplí la palabra [...] Pero ¡Cuánto sufrí mientras me estuve dejando! Yo creo que en el mismo infierno ha de haber un lugar para todas las dejadas”.

Aquí vemos a Jesusa luchando por su vida, y al hacerlo se libera del poder de su esposo. Su independencia, el rechazo a los hombres y al sexo visto durante su matrimonio y en la evasión de un segundo matrimonio después de la muerte de Pedro durante la Revolución, contrastan con la presencia de amigos numerosos y de un hijo adoptado, quien la cuida de vieja. Como quiere afirmarse como persona, sus amistades con los hombres como “compinches” le permiten una libertad personal que no le permitiría el matrimonio; además así forma una alianza con el grupo masculino que representa el poder.

Como resultado de sus experiencias como niña y esposa maltratada, soldadera y trabajadora de la clase obrera, la vieja Jesusa critica las instituciones sociales, el gobierno, la Revolución, a los ricos y a los hombres. Su comportamiento de joven como luchadora y bebedora contrasta con su carácter de mujer que cuida a los otros, a los rechazados y a los animales de la calle. La etapa de rebeldía de Jesusa puede verse como un desafío inútil contra un sistema social que oprime a la mujer generalmente y a la mujer de la clase obrera específicamente. Cuando una enfermedad la conduce a “La Obra Espiritual” para una curación, deja su vida parrandera, debilitando su conducta brava. Sin embargo, es importante notar que la rebeldía representada por los actos de Jesusa, es remplazada por una manera más eficaz de ligarse con la fuente de poder en la sociedad: Jesusa, la niña y la mujer brava que no habla, se convierte en la vieja Jesusa que testimonia un pleito fuerte ante la grabadora de Poniatowska. Jesusa se hace testigo de la vida, independientemente de la miseria que ha experimentado como mujer de la clase obrera.

Se da un segundo cronotopo en la novela además del autobiográfico, que trata principalmente de la vida íntima de

Jesusa. La vida pública, se representa en el cronotopo del camino, el cual funciona como centro organizante, especialmente en la primera parte de la novela, al fundirse el tiempo con el espacio. Durante la parte de la novela que trata de la niñez, de la Revolución y la Guerra de los Cristeros, el camino es el plano que permite la representación de sucesos regidos por las condiciones sociohistóricas. Según Bakhtin:

“The road is always one that passes through familiar territory and not through some exotic alien world; it is the sociohistorical heterogeneity of one’s own country that is revealed and depicted (and for this reason, if one may speak at all about the exotic here, then it can only be the social exotic -slums, drugs, the world of thieves”.

Después de todo, el hecho de que Jesusa se mueva constantemente no es por elección propia, así como tampoco lo es el posterior trabajo urbano y su vida en el vecindario. La condición de Jesusa de estar siempre de pie, de no quedarse en un lugar ni en un trabajo fijo, se representa a través del cronotopo del camino. El camino es el medio que Jesusa usa para evitar su suerte. No es sólo un escape, sino un modo de sobrevivir y evitar el maltrato del superior o poderoso. Dando un ejemplo del movimiento de su niñez, Jesusa relata:

“Había mucho movimiento en la casa. Todo tenía que encontrar su acomodo. A las seis de la mañana ya estaba yo bañada. A veces corría al corral donde se encerraban las vacas para la ordeña a darles a los mozos algún recado de mi madrina [...] Bueno, sí comía pero andando, como arriero. Nomás me hacía mis tacos y seguía caminando. Luego la cocinera me decía: -¿No va a venir a comer? Ándele. Le va a hacer daño. -No tengo campo. Sírvame mi plato; allá iré a echarme mis tacos. ¡Sí, de chiquilla hicieron leña de mí! Nunca me sentaba”.

No cambia mucho su condición de vieja: “Las piernas también se me inflamaron. Andaba aunque me doliera, pero si me quería sentar daba de gritos porque no me podía doblar ni encoger... Comía parada. Todo lo hacía parada”.

Se pueden ver en estas dos citas un cambio en la trayectoria de su vida. La primera cita ubica a Jesusa dentro de la casa en la que trabaja. No le gusta el trabajo sedentario, y en su movimiento se ve su deseo de cambiar con el fluir del tiempo y del camino. Pero sus movimientos no son signo de progreso;

son movimientos estáticos porque la mantienen en su lugar como mujer de la clase baja. El movimiento le permite marcar el compás: como dice Jesusa en la ocasión del entierro de un niño de 12 años: "El entierro no fue triste porque nosotros venimos a la tierra prestados, no es verdad que venimos a vivir sobre ella. Estamos solamente de paso". Si al principio tiene la posibilidad de alterar su posición, señalada por la imagen de la caminante, después se nos da un retrato de estancamiento al detener sus pasos. La pérdida de movilidad contrasta con la evolución y ampliación del habla del personaje, como ya hemos indicado si se ve una carencia de discurso en Jesusa de joven, al madurar y envejecer su discurso aumenta en relación inversa al movimiento.

Tampoco la Revolución mejorará su situación en la vida. Dice: "La Revolución no ha cambiado nada. Nomás estamos más muertos de hambre". La Revolución es también un camino por el que Jesusa atraviesa, pero sin alcanzar nada ya que su condición sufrida como mujer de la clase baja continúa. Sin embargo, ella trata de mantenerse independiente, marcando el compás y esperando algo mejor. Su Obra Espiritual será un escape más, un camino más en la vida.

El cronotopo del camino en la novela se da por lo tanto en más de un plano y capta la oposición binaria ilusión *versus* realidad. El camino como signo de la ilusión se divide en dos partes: la geográfica y ocupacional, y la espiritualista. Aquélla se describe en lo exterior como salida de su vida cotidiana, la oportunidad, la liberación, la autodeterminación, el trabajo independiente, el cambio, el aire libre, la vida rural y campesina. El camino geográfico y ocupacional, en el mismo plano de la ilusión, se transforma y contrapone en lo ulterior en el camino metafísico y psicológico del espiritualismo, manifestado en la novela como La Obra Espiritual.

La otra parte de la oposición binaria, la de la realidad, también se puede dividir en dos planos: el de la residencia urbana en el plano material y el de la situación de clase social en el plano ideal teórico. La residencia urbana de Jesusa en contraste con la vida del camino, se caracteriza por el estancamiento y la limitación de oportunidades debido al encierro que es propio del trabajo obrero en las fábricas y del trabajo doméstico como sirvienta. La servidumbre y opresión de su situación de clase

es el factor estructural que define la residencia urbana de Jesusa. El espiritualismo le ofrece una ilusión de escape a su vida real urbana, de la misma manera que la libertad parcial que Jesusa experimenta en el camino le ofrece la ilusión de escape a su situación de clase. Pero lo ideal y lo real (la situación de clase), se oponen. Si lo ideal ofrece un escape ilusorio a la situación cotidiana de Jesusa, la situación real de clase refuerza su realidad limitada.

En conclusión, en la novela *Hasta no verte Jesús mío* el discurso se observa en dos planos. En uno se ve como testimonio, a pesar de la imposibilidad de reproducir en forma escrita un evento real. Por eso, el libro como testimonio, se ve como separado del evento mismo y en él se aprecia una perspectiva doble: la de la interpretación de Jesusa, en la que influyen el tiempo y los cambios de la memoria, y la interpretación de Poniatowska como transmisora. En otro plano, el discurso se interpreta como recurso mediante el cual se experimenta una porción de control y autosuficiencia en el ambiente social. El discurso temprano de la Jesusa joven se ve delineado en la novela como carencia o silencio; este antidiscurso se hace discurso en la medida que disminuyen sus actos rebeldes. Al final de la novela, la Jesusa vieja se hace locuaz contando sus experiencias. Estas ocurrencias no solamente son extraordinarias por su extensión y muchas veces tristes por el contenido de miseria y maltrato, sino también ricas por la manera en la que el discurso *palancaresco*, lleno de regionalismos, expresiones familiares, palabras arcaicas o puramente inventadas, toma vida novelesca gracias al trabajo literario que con este material discursivo realiza Elena Poniatowska.

MARÍA LUISA PUGA: DEL COLONIALISMO A LA UTOPIA

Ana Rosa Domenella
UAM-Iztapalapa
PIEM—COLMEX

EL tema del coloquio que hoy nos reúne es el de *Literatura y mujer: culturas en contacto* y el espacio del encuentro, una ciudad fronteriza; por tal razón he elegido para mi ponencia a una escritora mexicana que ha abordado en su obra el problema del colonialismo y la búsqueda de la identidad nacional e individual: me refiero a María Luisa Puga.

En 1978 se publica en México un conjunto de relatos titulados *Las posibilidades del odio*; su autora era hasta entonces desconocida. Varios hechos se conjugan para hacer de este libro una obra singular y valiosa dentro del panorama de la narrativa mexicana contemporánea: la autora, nacida en 1944, cuenta por entonces 34 años y hacía diez que radicaba fuera del país. Además, el escenario donde se desarrollaban básicamente los relatos es Kenya y los personajes son, en su mayoría, africanos. Lo que podría ser anecdótico adquiere otra dimensión: una mexicana, desde Europa, y luego de vivir año y medio en Nairobi, escribe un libro que atañe a los latinoamericanos porque aborda el problema del colonialismo en sus diversas manifestaciones (económica, cultural, racial, ideológica) y las innumerables "posibilidades del odio" que este colonialismo genera y entreteje. Junto a la importancia del tema que aborda está la calidad literaria del libro. ¿Por qué Kenya y México? La propia autora dijo en una entrevista: "Fue verme en una situación equivalente a la de México. Creo que en ambos países hay una similitud en el presente, en la falta de identidad, en la ausencia de voluntad propia como nación, como raza y como historia". Los aspectos de identidad, etnias y la historia como posibilidad de conocimiento "en sí" y "para sí" están plasmados en personajes de diversas clases sociales, nacionalidades y características que usufructúan o padecen el colonialismo como elemento estructurante de la vida cotidiana y las relaciones interpersonales.

Como nexo evidente entre dos realidades lejanas en lo geográfico y cercanas en lo histórico, está la presencia de la cultura impuesta desde metrópolis imperialistas, el turismo como fuente de una falsa identidad que se disfraza de pintoresquismo y dos personajes mexicanos: el joven estudiante y turista del segundo relato (José Antonio), y la mexicana (alter ego de la autora) que reside en Nairobi temporalmente y asiste a clases de literatura africana y le comenta a Nyambura -protagonista del sexto relato- su proyecto de escribir un libro sobre Kenya.

Nyambura o la Identidad Desgarrada

De los seis relatos que componen *Las posibilidades del odio* elegimos para comentar el último y el más extenso cuya protagonista busca, de modo desesperado, su identidad como mujer, como africana y como intelectual.

Los seis relatos, sin título, pueden leerse como "capítulos" de una novela fragmentada y multifacética, que el lector debe unir y confrontar como ocurre con la propia identidad de ese pueblo colonizado que lucha por una voz propia. El lenguaje es medio de comunicación y también de dominio ideológico y ese problema recorre las páginas de la primera novela de María Luisa Puga. *Las posibilidades del odio* está escrita en español, pero los personajes se comunican (se supone) en otra lengua franca del colonialismo: el inglés. Sin embargo, el idioma de Kenya es el swahili, aunque algunos personajes hablan dialectos tribales como el kikuyu o el luo. Los comerciantes "asiáticos" -por lo común indios- tienen su propia lengua; otros, el español, el alemán o el italiano. Por lo general, se manifiestan dificultad u orgullo por el buen empleo del inglés con el que se transmiten las órdenes, las lecciones y el Evangelio. La historia y la literatura van tejiendo la intertextualidad dominante de la novela. Antes de cada relato o capítulo se incluye una página (con otro tipo de letra) con datos cronológicos que abarcan desde 1888 a 1973. La cronología que antecede al último relato abarca desde la fundación de la República de Kenya, con Kenyatta como primer presidente, 1964, hasta el auge del turismo y la designación de Nairobi como sede del Programa de la Organización de las

Naciones Unidas (ONU) para el Medio Ambiente.

Nyambura, con 21 o 22 años en el presente de la historia o diégesis, va reconstruyendo su biografía, a través de recuerdos fragmentarios, para su amante inglés -Chris- en la ciudad de Roma, y ante la inminente separación que permitirá su regreso a Kenya. Predominan los monólogos explícitos o internos con el uso del libre fluir de la conciencia y los diálogos y confrontaciones entre distintas visiones del mundo de los personajes. El papel del narrador omnisciente, más directo en otros relatos, surge retaceado, disminuido, para dar paso a estas "voces" y -principalmente- a la voz dominante (y a la vez angustiada y dominada) de Nyambura, quien mientras narra va tratando de comprender su propia existencia, la de su familia y la de su país. El relato se inicia y cierra en un departamento de Roma, una larga noche que comparten la estudiante africana y el fotógrafo inglés: "Nyambura recordaba con toda claridad (sentía el recuerdo como un sol ardiente que le abriera la piel con toda calma) una tarde de septiembre en que tenía que encontrarse con Chris en la Piazza Trilussa".¹ De ese modo se va reconstruyendo la historia para su pareja (y para el lector): con lacerante morosidad. Los recuerdos de Nyambura retroceden hasta los seis años en una tribu Kikuyu (grupo mayoritario y dominante en Kenya) y en un "hogar cristiano". Su padre es un ingeniero al servicio de los europeos, orgulloso de su aculturación sumisa; su madre, más cercana a las raíces africanas (come con las manos y cose telas de algodón multicolor para venderlas en el mercado del pueblo); sus dos hermanos: Ngongo, el mayor, y Waigwa, el pequeño. El primer gran cambio en la vida de Nyambura ocurre a los 11 años, cuando muere la madre, se trasladan a la ciudad y ella va, como alumna interna, a un colegio de monjas. Cada cambio en su vida lo vivirá Nyambura como nuevas angustias: "una angustia con otra no se cura, de todas formas. Simplemente cambia de textura". Los años de internado son largos y opresivos; su singularidad e independencia son tachadas de "soberbia" por la directora (blanca), un verdadero modelo de hipocresía y poder colonizador en lo físico (castigos) y en lo ideológico (manipulación). Dice el narrador: "En opinión de las monjas, Nyambura era de una

¹ María Luisa Puga, *Las posibilidades del odio* México, Siglo XXI, 1981, pág. 187.

soberbia diabólica, la que, estaban convencidas además de ser pecado, no tenía fundamento aparente”, y la madre superiora asevera:

“Ah, pero era ingrata la misión de salvar almas, usted lo sabe bien hermana. Una tarea dura y casi siempre decepcionante, aunque por amor de dios uno tenga al menos el consuelo de encontrarse en el camino recto. La labor de las educadoras debía nacer, indudablemente, de un espíritu de sacrificio y de entrega [...] Aunque aquí, en Africa, la labor se complicaba porque esta gente no tiene nada aquí, todo se les olvida y, sobre todo, hermana (y esa es nuestra cruz) no quieren mejorar”.²

Las posibilidades que el odio genera ya las tiene claras Nyambura desde la adolescencia, por eso le dice a su amiga huérfana y espía de las monjas (Roselyn): “Si tú pudieras ver como yo el asco, el miedo, el horror que nos tienen esas mujeres. Y por qué. No les escandaliza que una alumna se rebele. Les indigna que una negra hable”. Por supuesto Nyambura termina expulsada y comienza su interés por estudiar historia, por saber la historia de su país, escamoteada tras tediosas listas de reyes y triunfos británicos y mesianismo europeo. Nyambura ingresa a la universidad de la mano de su hermano mayor, convertido en un activista que decide por ella. En su recuerdo lo llama el “huevón de Ngongo”, o “Ngongo, un fanático”. En la época de ascenso económico del padre y de la raigal incomunicación con sus hijos mayores, sólo habla con el menor, Waigwa, quien se inserta feliz en el mundo colonizado del turismo; “Waigwa, un vendido” recordará Nyambura y ella misma se calificará de “racista”. Otro cambio irreversible en la vida de Nyambura lo marca nuevamente la muerte: Ngongo muere, lo matan en la cárcel, después de una manifestación. Nyambura gestiona entonces una beca de postgrado en Roma. Estudiará la obra de Gramsci para aplicarla a la historia de su país. En Roma -ciudad bella y “perversa”- vivirá con un grupo de estudiantes de habla inglesa, en una atmósfera hippie y contestataria. Allí conoce a Chris (que se enamora de la esbeltez de su cuello) y también al movimiento feminista europeo (siempre vociferando

² *Ibid.*, pág. 220.

consignas). Roma es el presente; es, además, el espacio y el tiempo que le permite reflexionar, tomar distancia, asumir su condición de mujer, de intelectual y de negra. Allí toma conciencia de todo su odio y también conoce la tregua del amor. Kenya es el pasado, pero también el futuro elegido. Le suenan a retórica, a palabra vacía, las conversaciones politizadas de sus compañeros y las arengas de las feministas, como antes le ocurría con las obras de teatro concientizador que escribía y dirigía su hermano. La supuesta felicidad presente no le es suficiente; se enoja porque Chris sí defiende esa felicidad. En cambio para Nyambura, felicidad es una "palabra horrible, distorsionadora, colonizadora"; cree que no hay "nada debajo de la palabra" [...] "Salvo nosotros. Casi nada" le contesta su amante. Nyambura decide regresar sola a Kenya porque "no quiero ser feliz, tengo demasiado poca vida para ser sólo feliz". La exasperación y resentimiento de Nyambura son lacerantes en el relato y se contraponen -como claro/oscuro no metafórico- con la racionalidad complaciente de Chris que la ama sinceramente y le ofrece una felicidad doméstica. Chris, desde una identidad más asentada, menos cuestionadora, le dice, "sabio", que "todo se desgasta [...] Todo pasa. Uno vive entremedio. Aprovecha". Asegura que no sólo Nyambura sino las mujeres en general "no saben ser felices, saben utilizar la felicidad" y que la felicidad "es la mitad que se completa con los recuerdos. Es la parte más burda de la realidad". Chris también le hace pensar en su odio y le dice, resentido: "tu odio es minucioso, premeditado, estéril"; le reclama su negritud que se asemeja al racismo: "No quieres que te distraigan de esa importante ocupación que es ser negra", porque Nyambura no olvida la diferencia de ser negra y piensa que la "'sociedad multirracial' era una de las tantas fórmulas de la Ford y compañía", y que no era posible por el momento en Kenya, aunque de hecho comparten el espacio, sin mezclarse, europeos, africanos y asiáticos. Nyambura rechaza la imagen tradicional de la mujer amorosa, no quiere campos de batalla de plumas ni nidos resguardados de la lluvia. "Quiero escribir lo mío" dice Nyambura y se dice a sí misma: "Es posible que no tengas más remedio que destruir. Que no sepas hacer otra cosa. Es posible que ni sea tu culpa. Que sea el verdadero efecto de la colonización".

La Novela de la Historia o la Historia de la Novela

La segunda novela de María Luisa Puga, *Cuando el aire es azul*, publicada en 1980, recrea una realidad diametralmente opuesta a *Las posibilidades del odio*. Si en la primera había que reunir los fragmentos para captar, como en un caleidoscopio, ese mundo colonial y opresivo, en *Cuando el aire es azul* se parte de un universo cerrado en lo cultural y geográfico, de una "tonalidad" de seres libres y felices. En esta novela es preciso desbrozar los elementos del conjunto e ir analizando las fallas de una maquinaria social tan "perfecta", de esa utopía literaria.

*Cuando el aire es azul*³ fue primero un cuento para niños que la autora decide *retrabajar*; desborda en novela para "adultos" sin desprenderse totalmente del guión inicial. La novela comienza con la imprecisión de los cuentos infantiles: "En ese pueblo el aire era azul". Está dividida en 10 capítulos sin subtítulos. El primero es una introducción al mundo donde se desarrollan las acciones y la presentación de los personajes principales. El último capítulo es una especie de epílogo, 10 años después, cuando el pueblo se vio obligado a romper su aislamiento y entra a formar parte de una federación que cambia todo el sistema de vida, que los vincula con el pasado rechazado y donde persiste, sin embargo, el núcleo de personajes que volverán a intentar el cambio. María Luisa Puga dice sobre esta novela: "Por primera vez traté [...] de imaginar una realidad, la socialista sin modelos y, en mi caso particular no me quedé más remedio que escribir [...] una especie de ejercicio de imaginación ante las propuestas y afirmaciones cerradas".

En la novela, el experimento de una sociedad nueva y original dura unos 50 años; la generación que realizó la transformación tiene ya hijos adolescentes al inicio de la "historia". Puede ubicarse el cambio en los años 20; antes de esa fecha existía una sociedad capitalista y explotadora (se habla de terratenientes y cárceles). Luego hubo una lucha cruenta y "tanta sangre corrió que el aire se volvió azul". (Esta frase está tomada del volumen V de la historia del pueblo escrita por todos). En ese momento "Hubo que inventarlo todo a partir del esqueleto que nos

³ María Luisa Puga, *Cuando el aire es azul*, México, Siglo XXI, 1980.

dejaron". La historia del pueblo azul abarca en la novela cinco o seis años en los cuales funciona un sistema laboral rotativo con 10 áreas de trabajo y se respira una atmósfera solidaria, con pequeños desajustes, a través de la vida de cuatro personajes principales: Tomás, Marisa, Jorge Eduardo y Joaquín (dos hombres y un niño enamorado de Marisa de distinto modo). En el último capítulo, cuando estos personajes y otros se organizan para preservar el legado histórico recibido, es el momento en que Tomás podrá, finalmente, escribir la historia del pueblo y su propia biografía disfrazadas de literatura para evadir la censura de la metrópoli vecina. Esta historia, largamente deseada y postergada, es la novela que leemos pues su primera frase, con la que también se cierra la novela es: "En ese pueblo el aire era azul". De este modo la *completud* de la utopía se corresponde con la circularidad de la novela.

Cuando el aire es azul presenta dos narradores principales y varias historias entrelazadas. En primer lugar, hay un narrador extradiegético que incluye al narrador protagonista (Tomás) y a su producción: ("en esa noche en que, según el mismo Tomás cuenta en uno de sus libros, comenzó todo"). En segundo lugar, está Tomás, que a los 17 años escribe su primer artículo en *La Prensa* (único diario del pueblo) criticando a los "comerciantes" que habían dejado de funcionar de modo rotativo. Durante su posterior crisis existencial Tomás quiere (y no puede) "escribir para hacer [...] la dimensión de la realidad que nos falta". Por entonces concibe la idea de haberse caído en otra dimensión de la realidad. Tomás, pareja de Marisa durante seis años, desea escribir una historia que no sea la propia ni la anónima (ya que en el pueblo azul sólo se escribía periodismo, "sueños", autobiografías y la historia colectiva del pueblo). Tomás no quiere ninguno de esos géneros ni escribir poesías, quiere otra cosa que es, sin duda, una novela (aunque nunca se utilice esa palabra) que puede incluirlos a todos. No puede escribirla mientras el reto sea competir con la "historia" de su antiguo maestro Jorge Eduardo. Quizás tampoco pueda escribir un género de raíz individualista y burguesa en una sociedad sin clases y en donde el nosotros priva siempre sobre la primera persona. Lo logra en el epílogo, cuando la situación es otra, cuando es necesario otro medio para comunicar la existencia (ya pretérita) del pueblo azul. Piensa en quienes lo alientan y

presionan a hacerlo, piensa en encontrar el tono apropiado, piensa en lo que su mujer (Teresa) le dice: "un susurro", "un susurro"... y finalmente escribe la frase inicial.

Pero hubo otras historias en el pueblo azul, por ejemplo, los ocho tomos escritos por una voz "impersonal y anónima" que ocupó el minúsculo cubículo de historiador en turnos rotativo y sucesivo: "Una voz sin nombre ni sexo ni edad. Una voz pedazo del pueblo. Así tenía que ser. Una voz específica, diferente de la voz anterior, pero una voz que habla, no se decía". O sea, una especie de crónica oral que, sin embargo, deja un voluminoso testimonio escrito. Pero también está la historia que le pesa como modelo paradigmático a Tomás; la historia escrita por Jorge Eduardo, personaje entre dos generaciones, la de los fundadores y la de los herederos. Jorge Eduardo le dice a los alumnos que "toda persona tiene una historia, una historia llena de experiencias únicas. Una historia que puede querer contar para verla fuera de sí, para verla en los demás, para darla a los demás". El maestro aconseja repetirse una y otra vez la historia hasta hacerla más "transparente", si no se logra es mejor esperar; pero a Tomás le molesta el tono apaciguante, conformista de Jorge Eduardo. Estos conceptos se repiten varias veces, básicamente en el primer y último capítulo de la novela y es por tal razón que debe esperar casi 15 años para poder escribirla, intentando con ello recobrar la perdida transparencia del aire azul. Tomás escribe su historia en la novela *Cuando el aire es azul*, como contracanto (parodia), síntesis bitextual con la del maestro, amigo y rival: el otro, los otros y sus historias.

Marisa o la Pasiva Completud

Dijimos que la novela se inicia y finaliza con la misma frase, que narra una comunidad cerrada y es en sí misma un intento de totalidad; sin embargo, la visión de la historia no es circular sino *espiralada*. El pasado del pueblo azul no es igual al que se describe en el epílogo, aunque haya concluido el ciclo de la sociedad autónoma y autosuficiente. Incluso la imagen de la espiral está presente explícitamente:

“Marisa sentía que su vida se iba abriendo más y más. Es decir, era necesario estar más y más alerta. Los trabajos rotatorios eran, pensaba [...] una especie de espiral en cuyo centro había estado uno; al principio se tocaba lo más próximo, lo palpable y comprensible. Y a medida que el tiempo transcurría, el círculo de actividades se ensanchaba [...] Porque ella imaginaba, había temido, sentía, que muy bien podía distraerse y quedar hasta acá, totalmente dislocado de lo que era uno. Perdido en uno de los círculos más amplios. Su trayectoria reconocible”.

Esta es Marisa, la amada inmóvil, reducida a la pasividad frente a la turbulencia de Tomás, por la seducción de Jorge Eduardo, con la admiración incondicional del pequeño Joaquín. El tiempo de Marisa (2 años mayor que Tomás y 15 años menos que Jorge Eduardo) es -según sus palabras- “sinuoso, circular y empinado [...] A lo mejor acaba sofocándome”. A veces piensa de sí misma que es dura; Tomás dice con encono que es “dura, terca y se cierra”. Lo dice cuando ella no puede cambiar sus horarios para escucharlo en sus interminables disquisiciones; cuando le opone una resistencia “opaca” a su deseo inoportuno. Se deja enamorar por Jorge Eduardo sin tener siquiera curiosidad de leer su historia que tantas veces le cita Tomás. Sin embargo, en sus trabajos es activa, eficiente, puntual; prefiere sobre todo sus turnos en la guardería, pero cumple con igual dedicación su tarea en el área de transporte. Tomás dirá, con sorna, que Marisa y Jorge Eduardo son “pilares de la sociedad”. Marisa cumple con sus “deberes” con entusiasmo y placidez, siempre está ocupada y se desespera frente a la grandilocuencia e hipersensibilidad, poco productivas, de Tomás. A Marisa hay que vincularla con una imagen llena de recovecos: con la caja-laberinto que fabrica para su madre como regalo de cumpleaños; con el café pintado, sitio de reunión obligado del pueblo que también tiene un diseño laberíntico y que es el hábitat natural y la fortaleza -refugio de Jorge Eduardo.

Hay otras mujeres importantes en *Cuando el aire es azul*: Clara, la madre de Marisa, futura “embajadora” del pueblo azul ante la federación; Migdalia, la madre de Tomás y Joaquín, que ya viuda va al campo a seguir luchando por un nuevo cambio y Teresa, la risueña muchacha que conquista a Tomás el mismo día en que la relación con Marisa se rompe (por lo tanto es claro que la novela evita los patetismos sentimentales). Teresa

le enseña a Tomás en una caminata nocturna que la libertad “quedaba un paso más allá del hábito”.

Aunque muchas cosas fueron modificadas e inventadas en el pueblo del aire azul, la mujer sigue siendo el pilar del hogar sobre quien recaen las responsabilidades cotidianas (aunque no necesariamente los quehaceres). Las mujeres, dice el narrador *focalizando* la percepción de Migdalia, “jóvenes o viejas, trabajan su pedazo de realidad, considerándola en conjunto con los otros pedazos. Eran los hombres los que entraban a cada cosa como si fuera lo único” (pág. 167). Migdalia pensaba, mientras trabajaba en el campo, que para el hombre su trabajo es todo, mientras que “la casa seguía siendo de la mujer [...] todo ese calcular tiempo, estrategias, proyectos para que la casa funcionara, eso, pese a la ayuda de toda la familia, era de la mujer. Otra zona más de trabajo debía ser, pero no. Era de la mujer, su extensión”.

De modo que ni en el terreno de la literatura y de la utopía puede imaginarse a la mujer sin la doble o triple jornada de trabajo. Ni siquiera en el pueblo del color ideal, del imposible, del “no hay tal lugar” (utopía). Ni siquiera en el pueblo donde el aire es azul.

“El Otro es Incalificable”

Vamos a intentar algunas conclusiones parciales, en torno a la problemática del coloquio, a partir de los dos primeros libros de María Luisa Puga. *Las posibilidades del odio* es la novela sobre el colonialismo, sobre el odio, y en ella Puga logra una obra acabada, original, y de gran fuerza narrativa. *Cuando el aire es azul* es la novela de la sociedad imaginaria y la armonía social, es la novela del amor individual y solidario y, sin embargo, tiene menos calidad literaria que la primera. Los hechos cotidianos son descritos con minuciosidad que perfila la rutina y el aire azul se torna enrarecido, casi irrespirable. Cuesta leerlo aunque el lector se encariñe con las peripecias de los personajes. Parece que, en la novela, el odio engendrara mayores posibilidades literarias que el amor. José Martí decía que “Sólo en la verdad, directamente observada y sentida, halla médula

el escritor e inspiración el poeta". Y, sin lugar a dudas, hay más médula en *Las posibilidades del odio* que en *Cuando el aire es azul*.

A Nyambura, ejemplo de mujer inteligente y conciente de vivir en un mundo colonizado donde los dueños de la tierra son marginados por los otros, los expatriados, los poderosos de siempre, la mueve el odio y la voluntad de cambio que, inevitablemente, pasará por la destrucción. A Marisa, por el contrario, la mueve la placidez del amor en todos los matices y, aunque defiende su mundo "perfecto" y vive sin conflictos mayores sus distintas etapas, es un personaje más conformista, menos vital.

Habrà que esperar la tercera novela de Puga: *Pánico o peligro* para la obra de madurez (aunque no definitiva). Allí el espacio temático no es distante (Kenya) ni imaginario (el pueblo azul), sino la ciudad de México entre los sesenta y los setenta vista por una mujer "pasmada" que, como dice Aralia López, puede salir, superar el "difuso e indiscriminado" pánico y reconocer el "peligro de vivir", el "verdadero peligro" y los riesgos verdaderos del compromiso de existir en ese contexto hostil y problemático, e intentar y ejercer una escritura que le permite una forma personal de comunicarse, de explicarle a "él" y explicarse a sí misma su biografía y, a través de ella, su "visión de mundo" particular y genérica al mismo tiempo. Su diferencia confrontada con el otro, con los otros y, al mismo tiempo, solidaria con todos.

Recordemos que Nyambura tuvo que renunciar al amor, a la pareja para escribir "lo suyo" y cumplir su proyecto de vida. Marisa vive junto y al margen de hombres que logran o intentan escribir su propia historia. Susana logrará, tras un complejo proceso de trabajo y observación, unir ambas posibilidades: escribir y amar. Y sobre todo reafirmar su presencia. El epígrafe de *Pánico o peligro* es "nos decimos a través de la diferencia". En *Cuando el aire es azul* la presencia de lo diferente y de los otros es también insoslayable; el mundo otro y amenazante es el pasado y la desembocadura del pueblo del aire azul, más

⁴ Aralia López González, "Literatura de la diferencia". Ponencia presentada en el Primer Coloquio Fronterizo "Mujer y literatura mexicana y chicana: Culturas en Contacto" en El Colegio de la Frontera Norte el 22 de abril de 1987.

allá de las fronteras protectoras. Fronteras que se abren, después de 50 años de aislamiento, por la necesidad de comprar autobuses, porque ya no caben, porque la autogestión tiene límites precisos en cuanto a la producción de bienes y servicios. Este primer paso de ruptura, de abrir caminos hacia el mundo exterior, precipita cambios irreversibles. Una apertura que provoca una crisis y un nuevo cambio (porque las crisis son puertas). Apertura prevista por un personaje marginal del pueblo azul, Esteban, el "loco", el "trastornado", el que "nació con rabia" y se suicida a los 25 años lanzándose por la ventana del hospital: este acto significa también el final del *status quo* y el inicio de otro ciclo, otra vuelta de la espiral. Su muerte, junto a la esterilidad creativa de Tomás, son síntomas de que los universos cerrados no duran, acaban por estallar. Tampoco pueden perdurar las sociedades coloniales, el paraíso de los "safaris" kenyanos; la falsa identidad de la industria turística, porque los verdaderos dueños de la tierra, los africanos en este caso, son mayoría y hay fisuras en la maquinaria social y en sus "aparatos ideológicos". Tampoco pueden mantenerse los prejuicios sexistas. María Luisa Puga cree que "el sexismo no va con la literatura". "Quizás -añado- he visto con ojos irreales el problema, pero es responsabilidad de ambos sexos la destrucción de esta división. Hay que abordar la igualdad desde un punto de vista intuitivo". Es cierto que hay que "abordar" o más bien bregar por la igualdad en múltiples planos, pero también es cierto que las diferencias son históricas y que en los textos de esta escritora se distingue una perspectiva, una mirada y una voz femeninas cuyas particularidades son interesantes para quienes trabajamos con literatura escrita por mujeres.

LITERATURA DE LA DIFERENCIA

Aralia López González
UCSD
PIEM-COLMEX

EL tema de lo femenino y la perspectiva de la mujer sobre la sociedad, están ampliamente tratados en *Pánico o peligro*,¹ novela de María Luisa Puga, editada en 1983. Creo que esta obra marca un momento de madurez y culminación en la literatura mexicana escrita por mujeres. Trataré de mostrarlo.

En la obra se cuenta el desarrollo de las vidas de cuatro secretarías: Susana, Lourdes, Lola y Socorro, todas de un mismo origen social, vecinas de la misma colonia, condiscípulas en la misma primaria. Ellas constituyen un grupo solidario; sin embargo, cada una persigue objetivos diferentes. Lola quiere casarse y tener hijos; Socorro, riqueza y posición social, aunque termina asesinada debido a su trabajo político; Lourdes quiere escribir una novela sobre México, y Susana, la protagonista y narradora, se entrega a la inercia, se deja vivir y aparentemente no persigue nada; aunque sin ella saberlo, perseguía el proyecto más ambicioso: hacerse persona ordenando su experiencia "con palabras propias", auténticamente, para salir del pánico en el que siempre había vivido y enfrentar, simple y responsablemente, el peligro de vivir en un país represivo, colonizado, invadido por una modernización en el subdesarrollo: México. En la novela, pánico equivale a vivir sin saber lo que se es, de espaldas a la realidad, inventándose a través de lenguajes intelectualizados que es lo que hace Socorro, la aspirante a escritora. Angustia flotante, dirían los clínicos, proveniente de la inestabilidad interior y exterior. Peligro, en cambio, equivale al reconocimiento y diferenciación de las verdaderas amenazas, de los verdaderos enemigos y riesgos que exigen la acción organizada y dirigida para detenerlos y modificarlos. Pánico es un sentimiento amorfo, indiferenciado. Peligro supone la

¹ María Luisa Puga, *Pánico o peligro*. México, Siglo XXI, 1983. Todas las citas de la novela que se transcriben en este trabajo, son de esta edición.

diferenciación, o, en otras palabras, el ejercicio del juicio crítico y la acción orientada. Desde esta distinción entre pánico o peligro (advértase el uso de la conjunción disyuntiva "o", que plantea alternativa, diferencia, opción entre dos cosas), que supone diferenciación en la indiferenciación, forma a partir de lo amorfo, se instaura también, implícitamente, la existencia axiológica del principio de identidad y el de no contradicción, lo cual resulta importantísimo en el desarrollo de esta novela.

La tarea que aborda la protagonista, "a su modo", es nada menos que la de constituirse en sujeto, alcanzar la individuación unida al sentimiento de solidaridad, para lo cual es necesario desarrollar una conciencia y una responsabilidad históricas. O, lo que es lo mismo, tratar de neutralizar la expansión aplastante de dinamismos espacio-temporales indiscriminados. Rechazar el concepto de que el sujeto es sólo una eventualidad en un campo o, como se dice ahora, un lenguaje que lo habla, una semiología que lo libera de la existencia y de la esencia, un lugar no una persona. Enfrentarse, en suma, al frenesí formal y experimental del lenguaje que desconoce la significación y el valor humanos, oponiéndose a las múltiples formas de colonización que pasan también por el intelectualismo de la civilización científica y tecnológica de la sociedad de consumo. La narradora no desafía la semántica ni se entrega a combinatorias erráticas de sintaxis, no derriba barreras irracionalmente, al contrario, las instaura en la escritura y en la existencia al aceptar el principio de identidad y de la no contradicción, al aceptar la noción de sujeto. Susana, narradora y protagonista, tampoco se rehúsa a buscar un centro, no la intranquiliza la idea de centro en oposición a los vagabundeos nómadas de una supuesta libertad. De esa manera, indaga por el sentido, exige la valoración como una mujer cualquiera adicta a la tierra.

Después de la explosión de Hiroshima, inicia una época marcada por la concepción atómica y maquinista del mundo: desintegración, piezas sueltas, anonimato, azar, combinatorias. Múltiples relaciones sin sentido humano y mucho menos divino. Todo está en el exterior, incluso nosotros mismos. El hombre se libera de la vida interior, la profundización resulta inútil, se trata de hacer, accionar, ir al encuentro de nuevas relaciones en una sucesión que no indaga el sentido, porque no existe.

Desaparece la referencia a un centro, a una organización, el modelo es la inexistencia de modelos, el nomadismo. A cambio, múltiples encuentros, superabundancia, voracidad permitida, ausencia de límites: todo es posible, nada es idéntico a sí mismo, nada se contradice. Y, en la literatura, se fragmenta el lenguaje y se disuelve el personaje. El sentido es cuestión de combinaciones al azar, el sujeto es un enunciado o el enunciado de alguien. Sin embargo, no todo es posible. Las múltiples posibilidades están negadas por la existencia de un centro definido y activo en el cual se instala la hegemonía del imperialismo norteamericano consolidado. Desde allí se imponen los límites al desarrollo de los países subordinados, a sus neocolonias, a cambio de ilusiones de libertad, igualdad, progreso, ejercicio fáustico de la vida, desorientación y palabras. Fuegos fatuos. El único deber, supuestamente, es el vértigo del progreso, sin límites. En este festín ilusorio que también llega a México como neocolonia económica del imperialismo, la protagonista de *Pánico o peligro* permanece al margen. Ella es una "pasmada", lo dice Lourdes, su íntima amiga; ella es una "pasiva", lo dice su pareja. Su accionar en el mundo se reduce a recorrer la calle de Insurgentes según cambia de trabajo; aprender algo de sí misma y de los otros, según cambia de pareja; percibir sensaciones desde el pequeño horizonte de su ventana; sentir irritación cuando Lourdes usa palabras y conceptos afectados, que no entiende, tales como machismo, colonialismo, brecha generacional, identidad, entrega, marco histórico, clase social, modelo cognoscitivo. A Susana le siente "algo supersupuesto que ella está confundiendo con ella misma". Sin embargo, reconoce perfectamente la tristeza en los exiliados políticos centroamericanos, porque es la misma que ve en las caras de los mexicanos cuando recorre Insurgentes a pie, en autobús, en pesero. Susana conoce la calle, la urgencia de necesidades inmediatas; tener trabajo, un techo, hacerse la comida, vivir "a diario", y será "un diario" la forma que adoptará para su escritura. Es huérfana, estudió comercio. Tiene algunos recuerdos, tales como el miedo de su padre a usar su primer y único coche de segunda mano; lo raro que se veía el mundo dentro del coche; el robo en el apartamento de su infancia; la tristeza de la madre, la insatisfacción del padre; la foto de los muchachos asesinados en Tlatelolco que salió en *Alarma*;

los chicos atropellados por la policía y desaparecidos frente a su ventana; el asesinato de Socorro; la angustia de Lourdes; la discrepancia entre las palabras y las acciones en sus parejas, y, todo eso, enmarcándolo, armonizado por las sirenas de las ambulancias y las patrullas en la noche de una ciudad que crece desordenada, "sin ningún control", como los recuerdos de Susana que toman la forma de la ciudad que progresa en el subdesarrollo, aunque Susana tampoco conoce la palabra subdesarrollo. Así se muestra la expansión de la ciudad de México: "Te hablo [...] de ese Insurgentes parchado y demacrado, que engorda enfermizamente por unos lados mientras que por otros padece serias decrepitudes. De golpe, el tiempo detenido y suave de una miscelánea aún en el ruido más estruendoso".²

Susana distingue entre lo falso y lo verdadero no a partir de palabras, sino de sensaciones. Así escribirá sus cuadernos: "Me he hecho mi lenguaje a base de sensaciones... quiero decir, a fuerza de mirar por la ventana y oír las cosas llamarse, designarse a sí mismas". Y lo que escribe es su propia historia, pues "por qué no ha de querer uno contar su propia historia. Escribiendo el primer cuaderno me di cuenta de que me gusta. Me gusta escribir. Es una manera de recuperar la vida que uno va gastando casi sin sentir. A mí qué me importa si está bien o mal escrita. No es por escribirla, sino para sentirla".³ Y ¿qué quiere hacer con su historia?, "pues nada más contarla", así, simplemente. Así, sin más pretensiones ni justificaciones Susana escribe, desafiando de paso los lugares comunes de la crítica literaria que se ha planteado sobre la mujer desde la perspectiva dominante. Pero Susana también escribe para entender, para afirmarse: "Voy entendiendo lo que pasa. Con los cuadernos, digo". Y escribe en forma de diario -un para ella-, aunque dirigido al compañero con el que vive -un para él. Su primer objetivo es explicarse ante él, quien la acusa de pasiva, con la esperanza de comunicarse y ser comprendida para después poder hablar juntos. Susana reacciona al desencuentro entre él y ella, y más atrás al desencuentro entre ella y Lourdes, asumiendo y expresando su voz, diferenciándose de ambos, a su modo, evitando los consejos de Lourdes para

² *Ibid.*, pág. 202.

³ *Ibid.*, pág. 58.

escribir, evitando la "politización" enarbolada por él. Lo hace, pues, de la forma más tradicional y típica de la literatura femenina: el diario. Escribe además sobre lo más inmediato: ella. De ese modo escribe también sobre todo lo que la rodea. Su estilo es directo, casi oral. La novela consta de doce cuadernos o capítulos que conducen a Susana a la afirmación de su diferencia. La misma que consiste en afirmar una estructura simple: el diario, un lenguaje simple, conversacional; una experiencia simple: vivir como mujer en una clase intermedia dentro de un país dependiente, en una ciudad que produce pánico, pero en la cual el pánico llegará a convertirse, por trabajo de conciencia y escritura, en el reconocimiento del peligro. A los ojos del lector va conformándose una mujer, sujeto y actora de su destino, en medio de las circunstancias que pretenden atropellarla. Una mujer que vive como puede: "En un perpetuo forcejeo por no dejarse invadir por el otro, o dominar, colonizar, no sé.", dirá al final.

El interlocutor de Susana es su compañero. La novela se abre con un "imagínate", después seguirán los "fíjate", los "entiéndeme". Así, plantea un reclamo de atención y una actitud receptiva por parte del hombre. Pero reclamar atención supone también comenzar a plantearse como alguien diferente y separado del otro. Al mismo tiempo que le habla a él, va dándose cuenta de que ya no lo hace para él, sino para sí misma:

"Ya no pienso tanto en que van a ser para ti. Para ti. Hace un buen tiempo que dejé de escribirlos para ti. Son para mí, por mí, obviamente, y es muy de vez en cuando que me acuerdo que los vas a leer tú, [...] como que me apropié del proceso de escribirlos. De la necesidad de seguir adelante".⁴

Susana ha dejado de tomar al hombre como pretexto de sus actos, como mediación entre ella y el mundo, se ha diferenciado y se ha responsabilizado de sí misma. Pero al mismo tiempo que le habla a él, también le habla a una clase social. Un "ustedes" en el texto marca esa intención, aunque Susana, desde su clase media incipiente, descolorida y gris, de experiencia limitada, no sabía que existían las clases sociales:

⁴ *Ibid.*, pág. 234.

“Yo a ustedes ni los sospechaba. Sí, a ustedes, los que aprendieron quiénes eran antes de vivir. De la ciudad sólo conocía mi zona, a veces esas casas más prósperas que otras. Me intrigaban. [...] No veía la fealdad ni sordidez en mi situación, aunque mi edificio fuera más viejo, más ruinoso. No veía, como Lourdes, la enorme desventaja de ser quien era. No veía, vaya, la desproporción”.⁵

Sin embargo, mediante el desarrollo de su conciencia individual e histórica, que corre pareja con el desarrollo de los cuadernos, Susana se diferencia de él -individuo masculino- y de ustedes, clase social privilegiada, en contraste con la que reconoce como suya, la subordinada. Al final, Susana induce al hombre a aceptar la diferencia que existe entre ellos: “Como ves, sí somos diferentes y no es falta de información, así dices tú cuando alguien está en desacuerdo contigo. Es simplemente diferencia, que no veo por qué ha de ser antagónica”. La diferencia que plantea Susana, la sexual y social, no se presenta como degradatoria, sino como una diferencia que contrasta con la masculina y privilegiada, precisamente, porque no promueve seguridades ni verdades absolutas, tal como lo hacen aquellos que asumen algún tipo de superioridad. Así lo piensa de él y de Lourdes, que la acusan, sin saber, de pasiva: “Ambos me han dicho que yo no reacciono; que soy pasiva, pero lo que creo estar haciendo es resistirme al alivio que es el creer que uno hace lo correcto [...] Así empezó toda esta historia”. Y es aquí donde se esclarece el sentido del texto. Susana, como mujer y miembro de la clase subordinada, nunca se percibió poseedora de la verdad. Pero como sujeto reflexivo, tampoco creyó que nadie la tuviera. Se afirma así la humanidad y la lucidez de la mujer y de las clases subordinadas. El “modo” de Susana, un modo de mujer y de clase en México, es supuestamente la pasividad. Pero en el texto se revaloriza la pasividad y sus contenidos vitales y activos como contrapropuesta del sistema patriarcal imperialista dominante. La pasividad del oprimido no es tal pasividad. Es una actividad de otro tipo, de “otro modo”. Se trata de la experiencia real que se organiza auténticamente, sin lenguajes-máscaras que intentan eludir los límites y las diferencias, sin lenguajes

⁵ *Ibid.*, pág. 21.

cómplices del pánico que eluden el verdadero peligro: el autoritarismo, la voracidad de poder y superioridad que autorizan también las pequeñas voracidades de seres sin rostros. Se trata del peligro de las seguridades hegemónicas, de los espacios incontrovertibles, de las verdades absolutas al servicio de los dominadores, de las libertades, igualdades y progresos que pasan asegurando fraudulentamente todas las posibilidades, sin verdaderas razones posibles y que tratan de escamotear la diferencia. Por eso, la narradora, después de su trabajo de conciencia, exige a sus compañeros y amigos que enfrenten la realidad de la muerte en un sistema represivo. Alude aquí la autora al movimiento estudiantil del 68 y también a sus epígonos:

“Pero quiero saber qué sabemos, qué sabemos todos y cada uno que hemos aceptado nuestra muerte cerca. Que aunque juguemos en un espacio lícito hasta ahora, no nos va a tomar de sorpresa un repentino cambio. Quiero saberlo en nombre, en honor, en recuerdo de la muerte de Socorro. Esa es mi muerte por ahora y con ella basta y sobra. Una sola es todas; nada más imagínate: morir”.⁶

En esta novela se expone el trabajo concreto de una conciencia individual y femenina que se instaura como sujeto histórico. Así, no se trata de un sujeto como sinónimo de autonomía absoluta, sino en relación con las circunstancias concretas de la especie y la colectividad en el mundo natural y social. El valor del sujeto no autónomo permite a la narradora afirmar también el valor del sentido y no escamotear una ética humanista capaz de manejar verdades relativas, pero históricas y, por lo tanto, aceptar las especificidades de las diferencias. De la danza inarticulada de un Dionisios manufacturado en la metrópoli capitalista, Susana llega a la organización apolínea que distingue y pone límites en lo amorfo. Del nomadismo y la desorientación impuestas por el progreso irracional, Susana lleva a cabo un viaje con dirección que la instala en el centro de sí misma, el cual también tiene que ver con el centro de los otros. Y por medio de ese centro definido como conciencia femenina y de

⁶ *Ibid.*, pág. 272.

clase, supera el pánico, que no es otra cosa que el miedo a la diferencia, el mismo pánico que intenta paralizar el complejo y rico mundo del juego dialéctico que es la vida humana reduciéndola al mundo indiferente de las cosas. El ser humano no es una cosa. El individuo, su mínima representatividad, tampoco.

De lo dicho hasta aquí, creo que se desprende también que María Luisa Puga restituye a la literatura su valor como instrumento de comprensión, explicación, comunicación y valoración de la experiencia humana. De esta manera se opone a la muerte del hombre, también del sujeto, y a la manipulación de su conciencia. Manipulación que intenta eliminar la identidad y la no contradicción, restándole significación, profundidad y valor a la condición humana. Lo hace a través de la palabra de una mujer, sexual y socialmente oprimida, que se opone a la fraudulenta libertad e igualdad cacareada por un sistema interesado en la homogenización aniquiladora de las diferencias, que son los factores de eticidad y dinamismo de la historia. Esta novela, femenina y feminista, independientemente de las intenciones de la autora, precisa claramente el verdadero aporte de la voz de la mujer en la cultura nacional e internacional. La voz que apoya las diferencias no infames, sino las enriquecedoras y solidarias entre hombres y mujeres formados en culturas y circunstancias diferentes. La relativización absoluta, metafísica, queda destruida en esta novela por la relativización histórica de la verdad humana, entre las que se encuentran, también, la mujer como diferencia respecto a la visión dominante.

DONDE LAS COSAS VUELAN Y LOS MÚLTIPLES ESPACIOS FRONTERIZOS

Kristyna P. Demaree
California State University, Chico

EN la narrativa de Ethel Krauze se encuentra la necesidad de buscar una nueva forma de expresarse, de tener una nueva perspectiva fuera de las normas -reglas de la sociedad patriarcal, católica burguesa. Ya hemos notado el uso de palabrotas en *Intermedio para mujeres*.¹ Ahora, en su novela corta *Donde las cosas vuelan*, que trata de un viaje amoroso y clandestino de ocho días a Tijuana, sobresale la problemática de una estética feminista: en la estructura y en la temática hay una constante dualidad de percepciones de puntos de vista, una tensión y oscilación entre los valores culturales en cuanto a las relaciones entre hombre y mujer, en cuanto al carácter de lo femenino-masculino en el que se está cultural y psicológicamente sumergido y la tentativa de repensar, de reevaluar lo que se toma como dado y librarse de ello, "de cruzar la frontera".

La novela trata de un viaje hecho por Juventina, la protagonista joven, y su amante, Octavio, "el temible periodista", acompañados por la doctora Enriqueta Valverde, "La Premiónobel". La esperanza de Juventina es tener un viaje de amor, de magia, "de esas futuras noches sin fin en la frontera", pero para ella el viaje resulta una constante lucha para librarse de la doctora y de los compromisos profesionales de Octavio. El uso del diálogo directo, brusco, a veces chocante, las imágenes densas, el humor sardónico, la caricaturización de los personajes (especialmente la doctora), informan el libro y le dan una calidad dinámica y viva, creando una tensión de múltiples dimensiones. Dos imágenes, la del vuelo y la de la frontera, estructuran la novela. Se divide en seis capítulos, cada uno trata de distintos aspectos de un vuelo y de distintos puntos de vista:

¹ Kristyna Demaree, "El mito de la bella durmiente y la desmitificación sexual" en *Evaluación de la Literatura femenina de Latinoamérica*. Costa Rica, Editorial EDUCA, 1986.

1. Despegue (tercera persona - omnisciente);
2. Tomando altura (primera persona - Juventina);
3. Turbulaciones (primera persona - Octavio);
4. En pleno vuelo (primera persona - en el orden siguiente:
 - yo - Juventina
 - yo - Enriqueta
 - yo - Octavio
 - yo - Juventina
 - yo - Octavio
 - yo - Juventina
 - yo - Enriqueta;
5. En picada (tercera persona)
6. Las cosas vuelan - (primera persona, Juventina; primera persona, Octavio; tercera persona omnisciente).

En cada capítulo se desarrolla un aspecto del viaje y de las relaciones íntimas de los personajes, cómo se van conociendo a sí mismos y a Tijuana. El vuelo sirve para dar una doble dimensión de perspectiva. Tiene el aspecto mágico, borroso, el cielo azul: la libertad, la fluidez, el sentido de flotar entre las nubes, de deslizarse y de escaparse para siempre. Pero, a la vez, le da a uno la oportunidad de observar y desenmascarar la realidad: de distanciarse, de alejarse de esta realidad para verla con más claridad y reevaluarla. Es esa doble visión la que juega durante toda la novela. Juventina anhela el amor, la unión sexual gozosa, el escape de la realidad en cuanto a que Octavio es un hombre mayor, casado ya por treinta años, que no va a dejar a su esposa nunca. Los dos se pierden en su amor, pero siempre se les impone la realidad:

“Y levantaron vuelo sobre la acera gris, como brillantes fantasmas. Un vuelo lento que aún les permitió reír ante el pasmado paisaje en miniatura que miraban de lo alto. Las botas nuevas de Octavio rasgaron las nubes y Juventina se echó un clavado en los sedosos girones”.²

“Y es infinito y purísimo el azul. Vamos cayendo, girando, cayendo como cuando dije ese, ese hombre, tú eres; me dije cayendo ya

² Ethel Krauze, *Donde las cosas vuelan*. México, Océano, 1985, pág. 90.

sin ver, sin saber dónde. Es como un sueño, estamos atrapados en el centro de un grito, riendo, girando en la burbuja de vidrio bajo un sartal de arcoiris. Yo también había soñado esto. Pero no en la frontera, no en un helicóptero, no junto a una vikinga de greñas rojas, no con Octavio sonriendo a mi lado.”³

La realidad externa se cristaliza en las imágenes de la realidad de la frontera entre Tijuana y Estados Unidos. Los choques sociales, políticos, económicos entre la “sociedad de consumo y el país de subdesarrollo” se presentan como si Juventina estuviera mirando por medio de un caleidoscopio. Los contrastes, la hipocresía, el abuso a los indocumentados, el vértigo del “progreso”, todo se lo toca con la rapidez y la intensidad de detalles que tiene una cámara cinematográfica, telescópica, que puede enfocarse en cada aspecto minucioso, fijarse en él un momento y retirarse para seguir otro. Así van acumulándose contrastes, detalles y percepciones. Juventina escribe en sus notas:

“La calle y sus locos Hare Krishna, sus jóvenes indiferentes, sus sonámbulos viejos, sus letreros, las mil combinaciones de hamburguesas, sus chocolates endulzados sin azúcar, su caleidoscopio de crêpes en los aparadores, sus aceradas banquetas, y ese sentir y saber con entusiasmo y con sonrojo que se puede vivir aquí, que ojalá se viviera aquí, pero qué bueno que no se vive aquí, qué doloroso y exaltado compromiso vivir allá donde vivimos”.⁴

Luego ella piensa:

“El horizonte del otro lado es una corona de luces verdes. Para llegar hasta esa corona hay que atravesar los surcos de ramazones, las víboras de lodo, cruzar corriendo ese río de filosas sombras ¡sí, allá van, no sé cuantos, lejanísimos! Son seis, no, siete figuras zigzagueantes, no sé por qué parece que van gritando, gritan sus cuerpos en el mudo paisaje. El jalón me cimbra. Ya no estoy donde estaba. ¿Qué pasó? De pronto viaja en cámara rápida el horizonte en mis ojos, estalla la corona, hilachos de jorongo, un sope embarrado en mi camisa, y las estrellas hechas nudo en la

³ *Ibid.*, págs. 160-161.

⁴ *Ibid.*, pág. 47.

garganta”.⁵

También se enfoca en el presidente municipal, los industriales, los periodistas, el obispo, los pobres, los moscos, el jefe de la prensa del presidente municipal, el viejo arquitecto y el chofer licenciado, entre otros. Cada uno sale dibujado para reflejar parte de su percepción personal. La otra frontera se encuentra en las fronteras interiores de los personajes. Éstas son las fronteras psicológicas, personales, existenciales. Cada personaje tiene que enfrentarse con ellas y cruzarlas. Juventina quiere que el amor entre ella y Octavio se realice en un plano íntimo y nuevo, un plano en el cual él cruce su frontera personal y se una con ella. Él es incapaz de hacerlo por el miedo que tiene; siempre existe una distancia, un aislamiento entre ellos:

“Se volvió hacia él: es mucho más hermoso que yo, pero no lo sabe. Es alto y vasto y maduro y yo soy todo lo contrario. Pero aquí estamos, como si hubiéramos coincidido en quién sabe qué milímetro de tiempo y de espacio. Dos fronteras que de repente se cruzan, y vuelven a separarse, a mirarse con reticencia adversaria, hasta que logran juntarse en un giro inesperado de ese perverso ballet que es el trayecto del amor. Había que cruzar esas fronteras: encontrarse”.⁶

Irónicamente, se pone en evidencia que la doctora Valverde es necesaria para darles la distancia que busca Octavio por sentirse culpable y viejo, como si no mereciera el amor de Juventina. La doctora es un personaje clave e interesantísimo. Juventina se burla de ella constantemente. La resiente, viéndola como bruja. Desde el principio de la novela sale como caricatura:

“-Es doctora en sociología, en metalurgia, en sicología, en acupuntura, en obstetricia, y como acabas de ver domina la ciencia de los planetas”.

Juventina y Octavio a veces, nunca dejan de menospreciarla, satirizándola interminablemente. Esta lista parcial sirve de ejemplo: la Premionóbel, la Primerísima, la Precarista Valverde,

⁵ *Ibid.*, pág. 50.

⁶ *Ibid.*, págs. 76-77.

la Galardonada, la Brújula, la Honorífica, la Magistral, la Comadrona de Nobel, el Temor de los Desiertos, el Unicornio Emplumado, el Ingeo Tul, el Senador de la Paz y Subterfugios, la Primadona, la Nobleza, la Doctoradima, la Preminente, la Condecorada, el Pajarraco del Nobel, la Enriqueta Nobelísima, Doctísima, Coloquial y Sempiterna; la Ilustre Precandidata, y la Urraca.

Se caracteriza como mujerona. Tal vez podría ser la madre terrible para Juventina; pero, en términos de la novela, parece ser la presencia casi nunca nombrada y a la vez ineludible de "la otra", la esposa de Octavio. Enriqueta ha realizado lo que Juventina no puede hacer. Ella ha podido reconstruirse a sí misma, ella ha pasado por la frontera de la nada y ha triunfado. Su esposo de veinte años la había dejado por una estenógrafa joven. Ella mira a los amantes con asco al principio, pero luego comienza a sentir compasión por ellos. Se da cuenta de que ella ha pasado "la prueba de fuego" y ha salido tranquila y fuerte:

"Me hubiera quedado con la mitad de un hombre. Hubiera sido media mujer. Mi dolor era tan lacerante que llegué a pensar que me conformaría con eso, con cualquier cosa. Pero no me quedó absolutamente nada. Tuve que cruzar el túnel, sola, para volver a encontrarme conmigo, entera aquí y ahora[...] Ni eso te dejan: tu propio duelo. Sufren como locos porque te abandonan por una joven y se van llevándose todo lo que fuiste, te dejan vacía, con la espantosa tarea de reconstruirte de la nada. Durante mucho tiempo me pregunté si había valido la pena el golpe. Por lo menos para uno de los dos. O sea que Gabriel hubiera encontrado lo que buscaba. Al principio quería verlo fracasar, por supuesto. Pero esta idea fue doliéndome porque si él fracasaba, todo el asunto y mi propio sufrimiento habrían sido inútiles. Nunca pensé en mí como la ganadora. Pero ahora me doy cuenta; que lo que hubiera pasado con Gabriel, o lo que esté pasando, ya no importa. Después de todo, reconstruirme ha sido mi triunfo, el triunfo principal de la aventura".⁷

Por otra parte, Juventina se siente identificada; no sabe quién es porque solamente se define por Octavio. Es por eso que

⁷ *Ibid.*, págs. 68-69.

resiente su falta de compromiso. Para disimular su situación de amante, parece secretaria, asistente del periodista, licenciada. Toma notas, a veces se hace invisible. Todo parece un juego, pero este juego siempre termina en la pregunta ineludible: "¿Quién soy yo?", y aún al final no tiene respuesta. El último capítulo se titula "Las cosas vuelan", pero, irónicamente, lo que pasa es que regresan a México, Distrito Federal y todo vuelve a lo mismo: hay que aterrizar y Juventina se ve: "Voy balanceándome arriba y me veo cruzar el pasillo del aeropuerto cargando mi maleta. Esa que llora cargando su maleta no soy yo ¿o sí?"

Esta visión paradójica, irónica, sardónica y al mismo tiempo agobiante de la mujer, sale del movimiento entre las contradicciones internas que se aprecian tanto en *Intermedio para mujeres* como en esta obra. Estimo que es éste el punto de partida para un estudio más profundo en cuanto a la concepción estética de esta autora, porque toma en cuenta toda su narrativa hasta la fecha.

EL COLEGIO DE MEXICO

809 93063/C7192/1987/ei 2



3 905 0168935 B

MUJER Y LITERATURA MEXICANA Y CHICANA:

CULTURAS EN CONTACTO, Aralia López,

Amelia Malagamba y Elena Urrutia, se

terminó de imprimir el 23 de noviem-

bre de 1988 en los talleres de Cár-

denas Editor y Distribuidor, Boli-

via 198, Fracc. Yamille, Tijuana,

B. C. En su composición se em-

plearon tipos Universe de 11,

10 y 8 puntos. el cuidado de

la edición estuvo a cargo de

Francisco Bernal G. y **Víctor**

Manuel Ortiz S. El tiraje

consta de 2000 ejemplares

más sobrantes para

reposición.

CON EL APOYO DEL PROGRAMA CULTURAL DE LAS FRONTERAS. SEP

